

الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد

الدكتور محمد زكي العشماوي

دار النهضة العربية

للطباعة والنشر
بيروت - ص ٧١٩

الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي
بجامعة الإسكندرية وبيروت العربية

دار النهضة العربية
الطبعة والنشر
بيروت ص ب ٧٩

حقوق الطبع محفوظة

للأفئدة

أحمد ونبي
وزياد وأمين
بالحب أكونج...
ومن أمله أرفع منكم...
وهو عناج وأغم ومسرة للحياة وللناسا...
وقدرا للكتاب غرة من غارو،
أهدها إليكم
عسى لها أن يظلل أياكم بالحب
ويطهركم بحالها....

محمد العشماوي

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تنقسم محتويات هذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام ومدخل . وهي جميعها بحوث أو مقالات نشرت في مجلات أدبية أو القيت في مؤتمرات علمية أو في محاضرات عامة بالجامعات العربية . أما القليل منها فقد أعد في شكل أحاديث أو برامج إذاعية وخصوصاً ما يتصل بالمقالات القصيرة التي تعرف ببعض كتاب أو نقاد الغرب ، أو ما جمع في آخر هذا الكتاب من أقوال عن الشعر والشعراء .

ويجمع بين هذه الأقسام الثلاثة خيط واحد مشترك هو حقل الأدب والنقد وما يدور فيهما من مسائل في مرحلتنا المعاصرة . وقد آثرت أن أنشرها جميعها في هذا الكتاب دون تحريف أو تعديل حتى تظل محتفظة بطابعها الذي يسمح للقارئ العام الذي لديه شيء من الثقافة الأدبية والنقدية أن يجد فيها بعض الفائدة . كما يستطيع الباحث المتخصص في الدراسات النقدية أن يجد في هذه المقالات أساساً لمنهج في دراسة الشعر ونقده يستطيع أن يعينه في بحوثه ودراساته إذا شاء .

أما المدخل فقد تناول دراسة تكاد تختصر نظرية بأكملها في نقد الشعر حين يقدم محاولة تهدف إلى تحديد مفهوم ثابت وشامل للشعر يصدق على الماضي كما يصدق على الحاضر بغض النظر عن أي تغير قد يطرأ نتيجة للمفاهيم المرتبطة بتأثير أيديولوجيات معينة أو فلسفات مذهبية خاصة .

هذا المفهوم يحدد لنا الفرق بين طبيعة الشعر وبين غيره من نواحي النشاط الإنساني مثل النشاط العلمي أو الفكري ، كما أنه يطرح تحديداً لمفهوم العمل الفني وما يشتمل عليه من عناصر مختلفة : من فكر وصور وإيقاع وفن ، ثم ما يتطلبه العمل من تحقيق للوحدة الفنية ، أو ما يسمى بالكيان العضوي الموحد ، وتحديد معنى هذه

الوحدة كما يطرحها النقد الحديث. وأخيراً ما يترتب على هذا كله من نتائج على المستويين الإبداعي والنقدي على السواء. لهذا حاول البحث في هذا المدخل أن ينتهي إلى تحديد أهم الشروط التي ينبغي أن تتوافر في النقد والناقد، والإشارة إلى أهمية الجانب التطبيقي في النقد وما يحتاجه من أمور.

أما القسم الأول من هذا الكتاب فيتناول دراسة لأبرز الأعلام الأدبية الذين كان لهم تأثير في حركة الأدب والنقد في عصرنا الحديث: من هؤلاء الدكتور طه حسين الذي كان له فضل قيادة جيل بأكمله من الأدباء والعلماء في عالمنا العربي المعاصر، استطاع هذا الجيل بفضلهم أن يغير الكثير من المفاهيم، وأن يحول مسار الدراسات الأدبية والنقدية، وأن يضع أسس منهج جديد في البحث الأدبي، ويجرر الكلمة من القيود التي كبلتها سنوات طويلة من قبله.

ويتناول هذا القسم أعلاماً آخرين مثل أحمد شوقي الشاعر المصري الكبير في مقال يعالج أبرز دلائل القدرة الشعرية عنده، ويحاول أن يضعه في مكانه من التراث ويجدد أهم ملامح الإبداع الشعري عنده.

ثم يطلع علينا الكتاب بأعلام آخرين من الشرق والغرب، فيعرض لشاعر الهند الكبير طاغور في شعره الغنائي، وما يتطوي وراءه من فلسفة ومن رؤى صوفية، مع الوقوف عند بعض نصوصه الشعرية - ثم يطرح الكتاب بعد ذلك مجموعة من أعلام الغرب من أمثال «لوردبايرون» و«وليم بليك» و«مسترنبرج» و«فرانسواز ساجان» و«وليم فوكنر» وغيرهم فيما يشبه الإشارات الضوئية تركز على بعض الجوانب في تلك الشخصيات الأدبية المشهورة في عالمنا المعاصر. وهي إلى جانب ما تهدف إليه من تعريف تذهب إلى بعث نوع من فتح الشهية وتشويق القارئ لمزيد من المطالعة والدراسة، وتتبع ما يريد من جوانب في تلك الشخصيات الأدبية المؤثرة في حياتنا المعاصرة.

ثم يأتي القسم الثاني من هذا الكتاب وهو يشتمل على موضوعين يتصلان بمناهج تعليم اللغة العربية، ودرس الأدب والنقد في الجامعات: يعالج الأول أزمة

اللغة العربية، وعزوف الطلاب عن دراستها والأسباب التي تكمن وراء هذه الظاهرة، ظاهرة الضعف العام في اللغة وتدهور الإلمام والإقبال عليها، ثم نظرية موضوعية في برامج تدريسيها على مستوى التعليم العام ومستوى الجامعات كذلك ويطرح الموضوع بعض المقترحات.

أما موضوع تدريس النقد والبلاغة والأدب بالجامعة فيتناول منهجاً مقترحاً لتدريس مادة الأدب والنقد بالجامعات على أساس من مفهوم جديد للدراسة الأدبية يتصل اتصالاً حقيقياً بموضوع المادتين. كما يطور درس الأدب تطويراً يعين الطلاب على فهم تراثهم، وهو منهج يعتمد في الأساس على دراسة النصوص دراسة ذوقية تحليلية بدلاً من الانصراف إلى التاريخ الأدبي أو القواعد النحوية والبلاغية. على أن يكون استنباط الحقائق من النص دون سواه.

أما القسم الثالث فيطرح مجموعة متنوعة من أقوال الشعراء والكتاب في أكثر من موضوع، الهدف منها: هو هذه الحصيلة من النصوص المختارة والمعروضة في متن الدراسة، وهي في نظرنا أهم وأبعد فائدة، فالمقصود حقيقة من هذا القسم هو جمع هذه الطائفة المختارة اختياراً خاصاً من نصوص شعرنا ونثرنا القديم والحديث وطرحها من خلال موضوع ما. وإلى جانب هذا الهدف هدف آخر وهو طرح بعض الملاحظات النقدية حول الشعر والشعراء.

هذا هو مجمل ما يطرحه هذا الكتاب. أرجو أن يكون قد أضاف شيئاً أو يكون على الأقل قد أعان على تشويق القارئ، وفتح شهيته لدراسة الأدب ونقده، والبحث في فنونه ومدارسه.

والله الموفق والمستعان

د. محمد زكي العشماوي

بيروت في (شباط) ١٩٨٣

مَدْفَعَه

(١)

أَسَسٌ تَتَفَقَّ عَلَيْهَا فِي نَقْدِ الشَّعْرِ

تهتم هذه المحاضرة^(١) بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بنقد الشعر وما يتصل به من مسائل كثر فيها النقاش، واحتدم الجدل، وتشعبت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد في أيامنا هذه أن يفضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمبادئ.

واضح أن الخطر ليس في كثرة المبادئ والنظريات وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والمناقشة، فإن ذلك على النقيض، قد يكون علامة صحة، ودليلاً على مدى الثراء الذي يحققه النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث.

ولكن الخطر الحقيقي هو في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني. دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤية، ويجعل سبيلنا للنظر والفهم والحكم سليماً ملمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالرجوع إلى النظرة للموضوعية التي تنفتح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبدنا هذه المعارف، من هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع اختلاف الفصول، والمصورات والمجاهات ورياح الفكر والدوق.

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي. وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم

(١) أُلقيت هذه المحاضرة في جامعة قطر في ١٩/٣/١٩٧٨.

ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود من ناحية أخرى.

فكثيراً ما تختلف أحكام النقد تبعاً للمسائل التي تشغل بالهم، وكثيراً ما تختلف أذواق أمة عن أمة، بل كثيراً ما تختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل. فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة، فقد أصبح لزماً على دارس الأدب والنقد أن يكون قادراً على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء. والأهم من ذلك أن يكون على وعي كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطويرها.

× وأول ما نحاول طرحه هنا هو الوصول إلى إدراك عام لماهية الشعر يصدق على الماضي والحاضر، ويتفق وطبيعة هذا الفن. وعلى الرغم من إدراكنا لصعوبة الاتفاق على القضايا النقدية والفنية فإننا نعتقد أن تحديد الإطار العام لماهية الشعر هو أحد الأسس الهامة التي تتوقف عليها صحة القضايا، والأحكام المرتبطة بالأدب والنقد على السواء.

وقد يكون من المفيد في تحديد هذا الإدراك العام أن نحاول التفريق بين القضايا العلمية والقضايا الفنية إذ عن طريق هذا التفريق قد نستطيع تحديد مجال النشاط الفني، وتمييزه عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى.

فإذا نحن قلنا مثلاً إن زوايا المثلث تساوي قائمتين، أو إن سرعة الضوء في الثانية تساوي كذا درجة، أو إن مدينة الدوحة تقع على شاطئ الخليج، فإننا نستطيع أن نسمي هذه حقائق، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئاً مخالفاً لها غرض من نفسه أطماع العقل

وواضح أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هي في مطابقتها للواقع، ومن ثم فهي أشبه بالصور الفوتوغرافية التي يحكم على صدقها أو كذبها كونها مطابقة

لواقع أو غير مطابقة له ، ومن خصائص هذه الحقائق أيضاً أن معايير الحكم عليها لا تترك مجالاً للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتباين من فرد إلى آخر، وإنما تكتسب بمعاييرها صفة العموم، لما لها من واقعية يؤكدتها المنطق، وتثبتها التجربة العلمية - ومن هنا كان العلم موضوعياً وليس شخصياً أو ذاتياً. ومن هنا كان اختلافه عن الفن، إذ الفن كما يقول «اللانده» هو نقيض الإنتاج الآلي، ولأن الفن هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين وتلك الفردية مظهرين واضحين في الأثر الفني.

هذا ما نطلق عليه أحياناً اسم الأصالة التي هي مجموعة الخصائص المميزة لشخص عن آخر، وبالتالي لفن عن فن.

ومن هنا كان العنصر الشخصي أو العنصر الذاتي هو الذي يطبع بطابع الأصالة أو الفردية، وينبغي أن نعترف أنه الأساس الفارق بين التجربة العلمية والتجربة الفنية - أيا كان نوعها - ودليل ذلك أن الذي نبحث عنه دائماً في أي كاتب عظيم أو شاعر عظيم هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام - وليس معنى الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثاً - لا . . . ليس هذا هو المقصود فقد يكون الأدب قديماً في التاريخ ومع ذلك تبقى له هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطى حدود الزمان والمكان، لأن ما ولد حياً وحديداً وطازجاً في مجال الفن يبقى على الدوام كذلك.

وتأسيساً على ذلك لا يمكن للغة في الشعر أن تكون مجرد وسيلة لنقل الفكرة من متكلم إلى سامع أو قارئ، كما لا يعقل أن تكون مجرد إبلاغ أو إنباء أو تقرير، وبالتالي فهي ليست اللغة المنطقية العقلية الصرفة، وإنما اللغة في الشعر خلق فني في ذاته اللغة طاقة تعبيرية فنية تتسم بالإيجاء والتصوير والنغم والانفعال، هذا إذا فهمناها في كامل رحابتها، باعتبارها مستودعاً للإحساس والصورة والنغم والفكر.

ومن هنا كان الحكم على صدق هذه اللغة هو حكم فني لا يستند إلى مطابقة حقائقها على الواقع، أو عدم مطابقتها له. وإنما الصديق في اللغة الشعرية ينهض على

مدى ما يكون من توازن واستجابة بين التجربة التي تضمثها قطعة من الأدب وما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع . أو على حد قول الدوس هكسلي، «عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية - أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول عندئذ هذه القطعة من الأدب صادقة». فعندما يقول شاعر:

«أقدامى من حرير، وأشواك البرية كثيرة، وحببي فقد جناحيه».

أو عندما يصف جبران خليل جبران نفسه وهو جالس إلى جوار مدفأة في ليلة من ليالي الشتاء، فيقول: «حطبة تستدفئ بحطبة».

أو عندما يخاطب عمر الخيام إبرىق الخمر أمامه فيقول:

«لقد كان هذا الإبرىق عاشقا مثلي . وكانت هذه اليد التي في عنقه يداً معانقة لحبيب».

أو عندما يقول قائل:

أنا الذي كنتُ أقتات بالنور الأخضر في العيون، أصبحت روحي كبر مهجورة،
كصوت قيثارة أجش، كمدينة قديمة، كباب سجن حزين .

أو عندما يشكو بشار لحبيته انكسار نفسه وانهارها نتيجة شدة معاناته من حبه :

إنَّ	في	بردى	جسماً	ناحلاً
لو	توكت	عليه	لأنهم	

عندما نقرأ هذه اللغة قراءة منطقية عقلية تقريرية فسوف نحكم عليها بالكذب . لأنها لا تتفق ولغة المنطقة، ولكن إذا قرأناها قراءة الشعر أي إذا تلقيناها بالإحساس والذوق فإننا سنجد فيها صدقا يتواءم في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية، أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة على المستوى النفسي والإنساني، لا على المستوى العقلي والمنطقي؛ ومن الواضح أن هذه اللغة تحمل تجربة إنسانية عاطفية كما تحمل الحقيقة

ولكنها تحملها من خلال موقف نفسي أو عاطفي . من كل ما سبق يمكننا ان ننتهي إلى نتيجة مؤادها: «إن الشعر هو في جوهره إدراك عاطفي للحقيقة - وأن غايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً لا موضوعياً أو منطقياً، ومن ثم جمالياً بمعنى أنه يعطينا قيماً فنية، ويصيرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية - ليس كما هي في خضم الحياة ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد أو شكل عضوي».

وهنا نتقل إلى الأساس الثاني الهام وهو وحدة العمل الفني - الذي هو أساس تنبني عليه جملة من الحقائق الجوهرية والخطيرة على المستويين الإبداعي والنقدي على السواء.

ذلك ان الشكل العضوي هو الذي يفرق بين القصيدة الحقة التي يبدعها الخيال، والقصيدة الناشئة عن التوهم الذي هو جمع تعسفي لجزئيات باردة، وصور متفرقة يؤلف بينها الترابط العقلي وحده، وتلتقي فيها الأشباه والنظائر وفق قانون تداعي المعاني والذاكرة - الشيء يذكر بالشيء وتصبح الصنعة شكلية والزخرف هدفين مقصودين لذاتهما، وتصبح الصور مجرد تسجيل للمدركات الحس خارج نطاق الشاعر، ومن ثم تملأ الصور من الروح ووحدة الحس أو الرؤية أو الموقف.

أما الشكل العضوي الذي يبدعه الخيال، ويكون ثمرة العبقرية الخلاقة فهو الذي ينبع من باطن العمل الفني ذاته أي من رؤية في نفس الشاعر، لا تفرض عليه من الخارج.

وليس الشكل الخارجي البحت بالشيء الهام في الشعر أو في الفن عامة - وإنما المهم هو الشكل الباطني العضوي - ونعني به اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل الفني ويحيث تعكس كل صورة وكل لفظة فيه تقريباً رؤية الشاعر للوجود.

ومن ثم كان اعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني على الأجزاء الأخرى هو معيار أساسي لجودة الشكل.

يقول كولردج:

«أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر».

ويقول كروتشه:

«إن العاطفة هي التي تهب الخلدس: تماسكه ووحده، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الخلدس، إن العاطفة، لا الفكرة هي التي تضيء الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور ذلكم هو الفن».

ويقول أيضاً:

«وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصور الخيالية الكاملة التي نكتسبها حالة نفسية، وذلك هو ما ندعوه في العمل الفني بالحياة والوحدة والتماثل والرحابة. وما نكرهه من الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة، نراها تتضاد بعضها فوق بعض، أو يختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب، وإذا الأثر سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات»^(١).

ومن ثم فإن كل جزء من أجزاء العمل الفني لا يمكن العثور عليه مستقلاً أو معزولاً عن سائر الأجزاء إذ كل مكونات العمل تكون قد تحولت إلى كل منصهر ومتكامل.

إن موضوع الشعر - أي كان نوعه - هو في أصله شيء خارج عن الذات، لكنه يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التي تذوب في قذح الماء فتبقى فيه، وتنتشر

(١) المجلد في فلسفة الفن.

في كل ذرة من ذراته - وهي على الرغم من انتشارها في قذح الماء لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجودها، وأصبح القذح كله ماءً.

كذلك الفكرة أو الموضوع الشعري أو القضية المطروحة أيًا كانت طبيعتها سوف تختفي هي الأخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً.

تماماً مثلما نلقي في فرن منصهر بقطعة من النحاس وأخرى من القصدير، وبقايا إبريق من الفضة، فإن الذي يخرج الينا بعد الانصهار ليس النحاس ولا القصدير ولا الفضة وإنما هو مزيج من هذا كله.

ومن الخطأ أن نتصور أن في استطاعتنا الظفر بعنصر الفكرة مستقلاً عن العاطفة أو بالعاطفة مستقلة عن الصورة أو بالصورة مستقلة عن النغم وهكذا .

٥٢ كما أنه من خطئ الرأي أن يظن ناقد أن في استطاعته أن يفصل عند الحكم بين هذه العناصر فيعزو الفضيلة أو الرذيلة لواحد منها دون الآخر، فنقول مثلاً: إن هذه قصيدة قوية في موسيقاها ضعيفة في كلماتها أو جيدة في معناها ركيكة في ألفاظها - أو نجيش بالعاطفة ولكنها تخلو من الفكرة، وذلك لأن الذي يوصف بالجودة أو بالرداءة أو الذي يثمت بالجمال أو القبح هو النسبة القائمة بين الأجزاء، أو قل على حد قول عبد القاهر الجرجاني ما نتج منها وحصل من مجموعها. ولقد أدرك عبد القاهر بنظرته التوحيدية للغة ما سمى بعد ذلك في النقد الحديث بالتمييزات الخداعة في ساحة الفن^(١) وهي:

- (١) التمييز بين الصورة والمضمون.
- (٢) والتمييز بين التجربة وترجمتها المادية أو بين «الحدس والتعبير»
- (٣) والتمييز بين التعبير والجمال أي التعبير وزخرفة التعبير أو بين لغتين في الشعر أحدهما عارية والأخرى مزخرفة.

(١) انظر كروتشه في المجمل في فلسفة الفن.

ولكن النقد الحديث أضاف تمييزين آخرين خداعين، وهما التمييز بين الفنان والناقد، ثم التمييز بين الفنون جميعها وبالتالي بين الأجناس الأدبية المختلفة.

بقيت نقطة أخيرة في تحديد مفهوم وحدة العمل الفني أو تحقيق الشكل العضوي. وهي تحديد مفهومنا للقصيدة. فبناء على ما سبق أصبح من المتفق عليه بين النقاد ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان العمل واحداً من اثنين:

«(١) إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القاريء التام، وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلاً قائماً بذاته بدلاً من أن يكون جزءاً منسجماً مع غيره.

(٢) وإما تأليفاً غير سوي يخلص القاريء سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أي من الأجزاء التي يتألف منها.

فلكي يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القاريء إلى الأمام فيحفزه على المضي في القراءة - وليس ذلك بدافع الاستطلاع الآلي لديه، أو لأن به رغبة ملحة في الوصول إلى الحل النهائي، وإنما بسبب ما يجده من متعة حينما ينشط ذهنه، وتجذب به مباحج الرحلة ذاتها.

ويجب على القاريء أن يتوقف عند كل خطوة، ويرجع قليلاً إلى الوراء، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التي تمكنه من المضي إلى الأمام، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التي جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية، أو أشبه بحركة الصوت وهو يتنقل في الهواء»^(١).

وما أظننا بحاجة بعد هذا إلى التوكيد على أن وحدة القصيدة العصرية ليست مجرد الربط الموضوعي أو العقلي بين الأجزاء، كما أنها ليست الوحدة المنطقية، أو وحدة الموضوع أو وحدة الوزن والمعنى كما كانوا يقولون - وإنما هي وحدة تنشأ

(١) تعريف فلسفي للقصيدة: كولردج د. مصطفى بدوي.

من باطن العمل الفني نفسه وتنتشر في سائر أجزائه وعناصره، كما تنتشر العصارة الخضراء من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد.

ولكي نخرج من التجريد إلى التحديد لزم أن نضرب الأمثلة التطبيقية لتوضيح ما أجملناه من حقائق نظرية.

وعند خروجنا من مجال الفكر النظري إلى مجال التطبيق فإننا بذلك ندخل دائرة النقد التطبيقي التحليلي وقبل أن نشرع في عرض النماذج الشعرية وتحليلها يلزمنا أن نلفت النظر إلى جملة من الحقائق نجعلها فيما يأتي:

أولاً: ليست هناك في النقد التحليلي قواعد ثابتة أو مفروضة على الشعر من الخارج إذ لو كان للشعر قواعد تفرض على الشعر من الخارج وتتحكم فيه لما ظل الشعر شعراً بل لانهبط إلى أردأ أنواع الصنعة الآلية.

ثانياً: ليس أمامنا عند ممارسته فهم الأثر الفني ونقدمه غير الناقد والأثر الذي بين يديه. وكل أثر فني هو حالة خاصة مستقلة - تتبع الأحكام عليها من داخلها، وكل أثر فني يحكم على نفسه بنفسه. كل ما لدينا هو ناقد خبير بالنسيج الشعري. واع وعياً كافياً بتطور الفن الذي يدرسه وقضاياها، مُزوّد، وهذا هو الأهم، بثقافة ذوقية تكونت عبر السنين من طول النظر والرؤية والتأمل والمصاحبة والمعاشرة للأثار الفنية.

ثالثاً: العنصر الشخصي الذي كان أساساً هاماً في عملية الإبداع الفني هو كذلك أساس هام في عملية النقد الأدبي إذ لا مفر من الإحتكام إلى الذوق لأنه الوسيلة الوحيدة التي تمكّنت من الإحساس بالمؤلفات الأدبية وإدراك ما فيها، فنحن كما قلنا في مجال ما يدرك بالحس والذوق، ولسنا في مجال ما يدرك بالعقل وحده.

وعلى الرغم من اعترافنا بالتفاوت في تقديراتنا للأثر الفني، وعلى الرغم من أن

الذوق عامل شخصي يختلف أحياناً من شخص لآخر، ومن عصر لعصر فإن الرجوع إليه في الحكم أمر لا مفر منه، بما دام هو المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات، فلنقدمه في ذلك صراحةً على أن نعرف كما يقول «لانسون» كيف نقصّر في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدّره ونحدّه ونراجعه. أو بمعنى آخر أن نجعل أحكامنا موضوعيةً منهجيةً مقنعةً للآخرين كما هي مقنعة لنا، وبذلك يخرج حكمنا من حيز الخصوص إلى حيز العموم، ويصبح حكماً مقبولاً لدى الآخرين كما هو مقبول لدينا، ومن ثم يصبح الذوق عندئذ وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الغير كما تصح لدى الناقد.

وأخيراً: ليس النقد أن تنقل الإهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علم النفس أو علوم الجمال، وإنما النقد الأدبي له أن يستعين بهذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الشعر، أو قل هي تعقب عناصر القصيدة ومقوماتها لترى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها أو لماذا أحدثت هذا الأثر أو ذلك في نفس قارئها أو سامعها.

خاصةً: رؤيتنا للنص الشعري حلّ له، أو كما يقولون رؤيتك للمشكلة حلّ لها في ذات الوقت، لذلك لا بد من فترة تأمل ورؤية يضع فيها الناقد الأثر الفني وضعاً مباشراً أمام ذاته ويتركه يتغلغل إلى النفس كما ينتشر الضباب إلى ثنايا الكائنات، وهذه الفترة هي فترة المعاشاة التي تصل بنا إلى الرؤية.

وبعدها سوف نقوم بترجمة التأثر أو الإعجاب وذلك بتحديد مواطن الجمال والقبح عن طريق العلاقات التي شكلتها اللغة، فمهمة الناقد عند الحكم أن يعرف كيف يستفيد من معطيات اللغة ومن فاعليتها وطاقاتها، وحسن استثمار الشاعر لها، واستغلاله لإمكاناتها، وهنا يكون النقد موضعياً ومن ثم موضوعياً. x

القِسْمُ الْأَوَّلُ

أَعْلَامُ مُعَاَصِرُونَ

دلائل القدرة الشعرية عند شوقي

قالوا: إن شعر شوقي هو من صميم مرحلة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي، والتي قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصلت عندما نضب الشعر العربي بعد عصور العباسيين، وذلك بطغيان الصنعة، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية مئة.

فكان الشعر في عصر الجمود هذا، كما يصوره العقاد: «كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب البيان والبديع، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين. وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجعلها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنضيده.»^(١)

فكان لا بد، وحالة الشعر هذه، أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتذكر حصونه، فبدأت حركة البحث الجديدة التي تزعمها البارودي، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج من تراثنا الأدبي، فبدأت العيون تفتتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة، خلفها لنا أسلافنا الأولون، فشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها في الناس.

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر، كان قد أنقذ الأسلوب الشعري مما كان قد تردى فيه، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبي والشعري يضاهي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية، تجد فيه رنين الأقدمين

(١) الشعر المصري بعد شوقي ص ٥.

وصورتهم وطرائف صياغتهم كما وعنها آذان شعراء حركة البعث من أمثال البارودي وحافظ وشوقي

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التقاط الرنين الموسيقي، واحتذاء ما ادخرته الأذن المرفقة، والحفاظة المستجيبة، والتي ربما صدرت عن طبع وسليقة، فقد ظلت مكبلة في معظمها بالولاء المقائلي لنماذج الشعراء القديمة، والمحافظة على النسق الذي يحتذيه في أمانة كما يحتذي الخطاط ذو اليد الصانع الذي لا يخطأ ابتداء بل يجري على مثال سابق أمامه فيتخذ به بقلم بين أصابعه وهذا ما كان يجعله البارودي هدفًا له حين يقول في صراحة:

تَكَلَّمْتُ كَالْمَاضِينَ قَبْلِي بِمَا جَرَتْ بِهِ عَادَةُ الْإِنْسَانِ أَنْ يَتَكَلَّمَ

فَلَا يَتَمَذَّنِي بِالْإِسَاءَةِ غَافِلٌ فَلَا بَدْءٌ لَابَسْنِ الْإِيكَ أَنْ يَتَرَنَّمَا

وهكذا كان احتذاء الماضين في عهد البارودي يعتبر إضافة حقيقية، بل انتصارًا يتتبع له الشاعر، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون، هذا إذا قسنا ما يقوله بما كان يتردد في عصره من ركافة وفسولة. من أجل هذا رأينا شموخ البارودي وزهوه ونشوته حين يجد نفسه قادرًا على أن يتكلم كالمُاضين قبله.

والسؤال الذي نطرحه الآن للمناقشة هو: هل كان شوقي أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين، والذي قام بدوره الخطير في إعادة الرنين الموسيقي لشعراء العباسيين والحفاظ على بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الأصلية، نقول: هل كان شوقي في كل ما قدم من عمل مجرد شاعر لا يخط الخطأ ابتداءً بل يجري بالقلم على مثال سابق أو قل هل كان مكبلاً في قيود التقليد لدرجة غمى معها شخصيته الفنية، على نحو ما زعم العقاد في هجومه على شوقي حين جرد شعره من كل تفرد وأصالة؟ أو بمعنى آخر: هل افتقر شوقي على طول أعماله الشعرية إلى ما نسمة بالدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحفوظة بحيويتها وطراحتها على الدوام؟ تلك الدنيا التي نعتبرها

ويعتبرها الجميع أساساً هاما وضروريا لا بد من توافره لدى التجارب الشعرية القدرة على البقاء، والتي بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموهبة العامة التي تختلف في جوهرها عن العبقرية الخلاقة التي تحفظ لصاحبها خلوده ومكانته في درج القيم على مر الأيام وتعاقب العصور، واختلاف المكان والزمان.

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعيا ومبنيا على أسس من التفاهم المنطقي.

أولى هذه الحقائق: أن التزام الشاعر بالرنين الشعري للقديما ليس في حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء.

ثانياً: إذا كان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تغاير مرحلة أسلافنا فنحن نسلم بأن تكون لنا - إن كنا أحياء بالفعل - طريقة تعبير خاصة فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة، ذلك أن من مقدور الشاعر المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجر من خلالها الطاقة، ويجررها ويضيئها، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة.

فالشعر أفق مفتوح، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد من سعة هذا الأفق ويضيف إليه مسافات جديدة، أو على حد قول بعض النقاد: «إن كل إبداع هو»^(١) في آن، ينبوع وإعادة نظر: إعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد.

ثالثاً: إن حكمنا على المحافظين أو التقليديين أو قل المكبلين بالولاء العقائدي للشعر القديم ينبغي أن يفرق بين نوعين من التعامل مع الماضي: النوع الأول هو الذي لا يرى في تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التي جعلت الشعر غارين في الوزن أو في الزخرف أو اللهو أو كل ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق.

والنوع الثاني: هو الذي أحسن فهم الماضي وازداد ارتباطاً بينايعه الحياة

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي.

وأحرك التراث إدراكاً سليماً يتجاوز الماضي إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول، والواقع إلى الممكن وما وراء الممكن.

رابعاً: إن المحافظة على تقليد ما لشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا يعني بالضرورة البقاء في أسر التقليد والصنعة، ذلك أن الشاعر المبدع يمكنه أن يظل مبدعاً مع محافظته على الشكل القديم، لأنه في هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على ألا يجعل للشكل وجوداً ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته، فإن مثل هذا كفيل أن يحول الشعر إلى صناعة، بل سيصبح الشكل- في حالة حرية الأداء والحركة - متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه، ويقدر ما يكون الشاعر بارعاً في التوفيق بين الإثنين يكون شاعراً.

وإذا أردت شاهداً على ما نقول، فارجع إلى تجارب شعراء كالنبي أو أبي العلاء أو أبي نواس أو غيرهم من الشعراء الذين تحطوا بالتقليد واستطاعوا في حدود الأشكال القديمة أن يفجروا طاقات جديدة، يحررونها ويضيئونها ويقونها متوهجة بعدهم، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكري الخاص، بنؤه الفني، وإيقاعه وتوتره، ولغته التي لا تنفصل عما تقوله.

هذه الحقائق إذا اتفقنا عليها فما أظننا نكون منصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا شوقي بأنه كان مجرد شاعر تقليدي يرسف في أغلال الشكلية والصنعة أو ليس عنده سواهما، أو أنه شاعر منعدم الشخصية، مفتقد للأصالة، مردّد لما يقوله القدماء ومتمت إلى ما انتهوا إليه.

وإذا جاز لنا أن نذهب في القول غير هذا المذهب، وأن نرى في شوقي رايّاً مخالفاً، فما هو هذا الرأي؟ ومن يكون شوقي؟ وما دنياه التي تفرد بها أو ما عالمه الخاص الذي يجعله يبدو نسيجاً متميزاً، أو بعبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقي؟ وهل في بعضها ما يثبت له شيئاً من الأصالة أو نوعاً من التفرد يبرئه من الشكل المنغلق الواحد والمنتهى؟

إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي هو ما أوجعنا الإشارة إليه سابقاً ونعني به صلة الشاعر بتراته ونوعية هذه الصلة ومعناها من الوجهة الإبداعية.

فال معروف أن الشاعر الحقيقي لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها فإن هذه المادة المكتوبة من فكر أو آثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقافي للشاعر فهي تدخل في تكوين ثقافته وليس لها من حيث هي مادة تدخل في إبداعه - إن صلة الشاعر بالتراث هي في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك أي تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى ما وراء هذه المادة ونعني بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها، بينابيع حياتها، يُثقلها وتطلعاتها حيث الجذور والبذور والأصول والأسرار. إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها.

ولعل شوقي أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصلية في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم سواء أكانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية - وللك كان من الشعراء القلائل في عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم. فلم يكن صوت شوقي صوتاً واحداً، بل كان صوت شعب وعصر، كان رسالة. . كان صوت أمته وصوت عصره. . والعبقري ليس واحداً بل كثيراً كما يقولون.

إذا شككت فتأمل قصائده في «كبار حوادث وادي النيل» و«المهزية» لنسوبة» و«انتصار الأتراك» و«ذكرى المولد» و«مشروع ملنر» و«مشروع ٢٨ فبراير» و«خلافة الإسلام» و«على سفح الإهرام» و«الإنقلاب العثماني» و«أبو الهول» و«الأزهر» و«الصحافة» و«نكبة بيروت» و«تكيل أنقرة» و«وداع اللورد كرومر» و«العلم والتعليم» و«بنك مصر» و«نهج البردة» و«ذكرى دنشواي» وغير ذلك كثير. ثم اقرأ له «مجنون ليل» و«مصرع كليوباترة» و«مميز وعلي بك الكبير» فتستجد في كل هذه التجارب قدرة شوقي على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى، حين يفلت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك، يلعب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فسيح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والتنوع وما وراء القاعدة والتقليد.

ويكفيني هنا أن أستشهد بقصيدته من ذكرى المولد حين يعيد إلى سمعنا روح

التراث حيث الحنين والحركة وحيث البراعة والعبرة وحيث بكاره شوقي وحيويته .
سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةً سَلًّا وَتَابًا . نَعْلَلْ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عِتَابًا
بقول فيها :

وَأَحْبَابٍ سَقَيْتُ بِهِمْ سُلْفًا وَكَانَ الْوَصْلُ مِنْ قِصْرِ حَبَابٍ
وَنَادَمْنَا الشَّبَابَ عَلَى بَسَاطٍ مِنَ اللَّذَاتِ مُخْتَلِفٍ شَرَابٍ
وَكُلُّ بَسَاطٍ عِشْرٍ سَوْفَ يُطَوِّى وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ بِهِ وَطَابَا
كَأَنَّ الْقَلْبَ بَعْدَهُمْ غَرِيبٌ إِذَا عَادَتْهُ ذِكْرَى الْأَهْلِ ذَابَا
وَلَا يَنْبِيكَ عَنْ خُلُقِ اللَّيَالِي كَمَنْ فَقَدَ الْأَحَبَّ وَالصَّحَابَا
أَخَا الدُّنْيَا، أَرَى دُنْيَاكَ أَفْعَى تَبْدُلُ كُلَّ آوَتِهِ إِهَابَا
وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقي لحضارة أمة حين يرفع مصير كل فرد منا
إلى مستوى مصير الإنسانية فيلتقي صوت شوقي بصوت المجموع

فَمَنْ يَفْتَرُّ بِالدُّنْيَا فَإِنِّي لَبَسْتُ بِهَا فَأَبْلَيْتُ الثِّيَابَا
جَنَيْتُ بَرُوضَهَا وَزِدْتُ وَشَوَّكَأَ وَذُقْتُ بِكَأَمِيهَا شَهْدَاً وَصَابَا
فَلَمْ أُرْغَبْ حُكْمِ اللَّهِ حُكْمًا وَلَمْ أَرْ دُونَ بَابِ اللَّهِ بَابَا
وَلَا عَظُمْتُ مِنَ الْأَشْيَاءِ إِلَّا صَحِيحَ الْعِلْمِ، وَالْأَدَبِ اللَّبَابَا
وَلَا كَرُمْتُ إِلَّا وَجْهَ حُرٍّ يَقْلُدُ قَوْمَهُ الْبَشَرُ الرَّغَابَا

ويسترسل شوقي في التعبير عن المكنون في ضميره وضمير تراث شعبه وأمة
بدفعة كيانية تخرج عن مجال القصيدة الحكائية، أو القصيدة الأفكار، أو القصيدة
الزخرف، أو القصيدة الوصف، والموضوع الخارجي الذي يظل خارجيا . بل تصدر
القصيدة بدفعة روحية تعبيرية .

أما الدليل الثاني للقدرة الشعرية عند شوقي ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر
الإبداع ظهوراً عنده فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعري فكلنا يعلم أن الأثر
الشعري هو في النهاية شكل إيقاعي، يسعى إلى طرح رؤية تنقل إلينا عبر جسد
القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين

الإيقاع والمذلول ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه في آن واحد - إن ثمة لغة شعرية رائعة في الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها، وبهذا تصبح الكلمات والموسيقى في القصيدة الشعرية إيقاعاً يصل بين النفس والكلمة بين الإنسان والحياة.

ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى، فقد كان ما في أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة وتتابع الكم الموسيقي بنسب متفاوتة حجماً وكما ترددها على مسافات زمنية معينة، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة، والذي نريد أن نؤكد هنا أن للشعر صوتاً داخلياً مستقلاً عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه. وأن هذا الصوت الداخلي يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التي تصدر عن تتابع الكلمات وما تجرّه الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة.

وشوقي كان له هذا الصوت الداخلي، بل لا نغالي إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال في كثير من تجارب شوقي الشعرية، كان مولعاً بالموسيقى، مستمتعاً بها، قادراً على توليدها، والتأثير بها في نفوس قارئيه وسامعيه. ولا يغيب عن الدارسين قدرة شوقي على الظفر بنسيج شعري تظهر فيه براعته في استئثار العلاقات الصوتية واستغلالها في التعبير عن اللحظة الشعرية التي يصدر عنها أو في الدلالة على موقفه النفسي.

وأمثله ذلك كثيرة في شعره ومتحققة في قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسباتها.

فمن القصائد التي تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجرّه من أصداء متلونة ومتعددة قصيدته التي عنوانها «أثر البال في البال والتي وصف بها مشهداً راقصاً بقصر عابدين يقول فيها:

حَفَّ كَأَسْهَا الْحَبِّ فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ
أَوْ دَوَائِرُ دُرٍّ - - - مَائِجٌ بِهَا لَبُّ

أَوْفَمُ الْحَبِيبِ جَلًّا عَنْ جَمَانِهِ الشَّنْبُ
أَوْ شَقِيقُ وَجَّتِهِ حِينَ لَمَّا بِهِ لَعِبُ

وهي قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والإنفعال بها، فهي تعكس الملهى وما يحسده من حيوية الحركة ورشاقتها حيث تكشف اللغة عن إيقاع الليلة وما دار فيها من نغم ورقص.

وقصيدته بعنوان «مقصص» التي أنشأها على وزن مُحدث حيث يقول فيه:

مَالٍ وَاحْتَجَبُ، وَادْعَى الْغَضَبُ
لَيْتَ هَاجِرِي يَشْرَحَ السَّبَبُ
عَبُّهُ رَضَى لَيْتَهُ عَتَبُ

ثم أشعار الغزل وهي كثيرة يمثلها الجزء الثاني من ديوانه وفيها قصائد كاملة الوزن، مثل قوله.

خَدَعُوهَا بِقَوْلِهِمْ حَسَنَاءَ وَالْغَوَانِي يَفْرُهُنَّ الثَّنَاءَ

وقد لا يخفى أن شوقي كان قادراً على لغة الحب فهو يجيدها ويتكلم بها كعاشق

استمع إليه في هذه الايات:

رُدَّتْ الرُّوحُ عَلَى الْمَضْنَى مَعَكَ	أَحْسَنُ الْأَيَّامِ يَوْمَ أَرْجَعَكَ
مَرٌّ مِنْ بَعْدِكَ مَا رُوِّعَنِي	أَتَرَى يَا حُلُوْ بُعْدِي رَوْعَكَ
كَمْ شَكَوْتُ الْبَيْنَ بِاللَّيْلِ إِلَى	مَطْلَعِ الْفَجْرِ عَنَى أَنْ يُطْلِعَكَ
وَبَعَثْتُ الشَّوْقَ فِي رِيحِ الصَّبَا	فَشَكََا الْحَرَقَةُ مِمَّا اسْتَوْدَعَكَ
يَا نَعِيمِي وَعَذَابِي فِي الْهَوَى	بِعَزْوِي فِي الْهَوَى مَا جَمَعَكَ؟
أَنْتَ رُوحِي ظَلَمَ الْوَأْشَى الَّذِي	زَعَمَ الْقَلْبُ سَلَا أَوْ ضَيَّعَكَ
مَوْعِي عِنْدَكَ لَا أَعْلَمُهُ	أَيَّ، لَوْ تَعْلَمُ عِنْدِي مَوْفَعَكَ
أَرْجُو أَنْكَ شَاكٍ مَوْجَعُ	لَيْتَ لِي فَوْقَ الضَّنَا مَا أَوْجَعَكَ
نَامَتِ الْأَعْيُنُ إِلَّا مَقْلَةً	تَسْكَبُ الدَّمْعَ وَتَرْعَى مَضْجَعَكَ

وانظر إلى قصيدته التي يعارض فيها الحصري حيث يقول:

مُضْتَاكَ جَفَاءَ مَرْقَدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحِمَ عَوْدُهُ
حَيْرَانُ الْقَلْبِ مُعَذِّبُهُ مَقْرُوحُ الْجَفْنِ مُسَهَّدُهُ
أَوْدَى حَرْقًا إِلَّا رَمَقًا يَبْقِيهِ عَلَيْكَ وَتَتَبَّعُهُ

وغير ذلك كثير منه قوله :

عَلَّمُوهُ كَيْفَ يَجْثُو فَجَفَا ظَالِمٌ لَأَقِيْتُ مِنْهُ مَا كَفَى

ثم انتقل إلى قوله :

يَا نَاعِيًا رَقَدْتُ جَفْوَتُهُ مُضْتَاكَ لَا تَهْدَا شَجْوَتُهُ
حَمَلَ الْهَوَى لَكَ كُلَّهُ إِنْ لَمْ تُعْنَهُ فَمَنْ يُعِينُهُ

ولا ننسى قصيدته في زحلة التي يقول فيها

يَا جَارَةَ السَّوَادِي طَرَبْتُ وَعَلَّيْنِي مَا يُشْبِهُ الْأَخْلَامَ مِنْ ذَكَرَاكِ
مَثَلْتُ فِي الذُّكْرِ هَوَاكِ وَفِي الْكَرَى وَالذِّكْرِيَّاتُ صَدَى السِّنِينَ الْحَاكِي

وغير ذلك من الشعر كثير، وكله شاهد على قدرة شوقي على السيطرة على العناصر الصوتية للغة، وبث إحساس خاص من خلالها، يتلاءم مع الموقف أو للحظة.

وإذا تركنا الغزل وألقينا نظرة على مطالع قصائده فسرى في لغة هذه المطالع وفي نسيجها الشعري بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار واستعمال للإيقاع المتداخل، أو ما يعرف بحسن التقسيم، ومن استخدام خاص للمعطف والطباق والمقابلة، ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو. أنظر مثلاً إلى قصيدة هجج البردة :

رَيْمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ
أَحْلَى سَفْكَ قَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحَرَمِ

ثم التفت إلى ما يُشيعه البيت من جلال وقوة وسمو في الروح والكلمة معا،
ثم يسترسل قائلاً:

رَمَى القَضَاءُ بَعِينِي جُؤْذِرَ أَسَدًا يَا سَاكِنَ القَاعِ أَذْرِكُ سَاكِنَ الْأَجَمِ
لَمَّا رَنَّا حَدَثَتْنِي النَّفْسُ قَائِلَةً يَا وَبِخَ جَنَبِكَ بِالسَّهْمِ الْمَصِيبِ رَمِي
جَحَدْتُهَا وَكَنَمْتُ السَّهْمَ فِي كَبْدِي ~~سَجَرُ~~ الْأَجَةِ عِنْدِي غَيْرُ ذِي أَلَمٍ
يَا لَأَتَمِّي فِي هَوَاهُ وَالْهَوَى قَدَرُ لَوْ شَفَقَ الْوَجْدُ لَمْ تَعْذِلْ وَلَسْمَ تَلَمَّ

وتأمل في الأبيات السابقة حديثه لنفسه عندما رماه حبيبته بنظرته التي قتلتها أو كادت، ثم انظر إلى جرح الأحبة الذي لا ألم له، ثم الهوى الذي هو قدر، ثم كلمة شفه الوجد، ثم هذا الجلال الذي ينتشر في المقدمة الغزلية كلها ويضفي عليها جواً خاصاً من السمو الروحي.

وثمة مطالع تحمل ذات التأثير مثل قوله:

وَلَيْدَ الْهَدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَثَنَاءُ

أو قوله «في ذكرى المولد»

سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةً سَلَا وَتَابَا لَعَلَّ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عَنَابَا

أو في قوله في مطلع قصيدة «صدى الحرب»:

بَسِيفُكَ يَعْلُو الْحَقُّ وَالْحَقُّ أَغْلَبُ وَيَنْصَرُّ دِينُ اللَّهِ أَيَّانَ تَضْرِبُ

أو في مطلع «في خلافة الإسلام» حين يقول:

عَادَتْ أَغَانِي الْعُرْسِ رَجَعُ نَوَاحٍ وَنُعَيْتَ بَيْنَ مَعَالِمِ الْأَفْرَاحِ

أو في «وداع اللورد كرومر» حين يقول:

أَيَّامُكُمْ أَمْ عَهْدُ إِسْهَاعِيلَا؟ أَمْ أَتَتْ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النَّيْلَا

أو قوله في العلم والتعليم :

فَمَ لِلْمَعْلَمِ وَفِيهِ التَّجِيلَا
كَادَ الْمَعْلَمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولَا

أو في مطلع قصيدة «شاهد الحق» حين يقول :
إِلَّامُ الْخَلْفِ بَيْنَكُمْ إِلَامَا وَهَذِي الضَّجَّةُ الْكُبْرَى عَلَامَا؟

أو في قصيدة السودان التي مطلعها :
وَقَى الْأَرْضَ شَرَّ مَقَادِيرِهِ لَطِيفُ السَّاءِ وَرَحْمَانُهَا

هذه جميعها مطالع فيها براعة الاستهلال التي تتمثل في مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية بحيث تعطيك هذه الإشارات الضوئية الخاطفة وما فيها من التفجر والتنوع في حركة وتكوين.

هذا الصوت الداخلي للشاعر هو الذي يضيف على شعره ذلك الطابع ويحقق ذاتية الفنان المتفردة، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقي ملمحاً هاماً من ملامح شخصيته الفنية، ودليلاً من دلائل قدرته الشعرية.

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقي فهو العاطفة المادئة المركزة التي تنأى عن الانفعال الصاحب الحاد، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن، وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أو شرط. فالعاطفة مهما بلغ صدقها لا تستطيع وحدها أن تحقق الفن، إنها عامل أساسي جوهري في التجربة الشعرية، ولكن لا بد أن تمتزج بعقل الفنان الخالق امتزاجاً يحقق الاعتدال والتوازن، ذلك أن الذي يحدد القيمة النهائية للعمل الفني هو الفن لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها.

وهنا يختلف شوقي عن حافظ، فبينما يؤثر شوقي العاطفة المادئة الخاضعة لسيطرة الشاعر والبعيدة عن الانفعالات الجياشة الصاخبة إذا بحافظ يؤثر طبيعته الخاصة التي

تتمثل في قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة ومن هدير الخواطر المتدفقة، ومن اللغة التجسدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص، لغة كلغة الأقدمين، لغة ترج وتحرف ذات موج عالٍ من الانفعال.

ولكي نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخير المقطعين الأولين من رثاء حافظ وشوقي لسعد زغلول. يقول حافظ:

كَيْفَ يَنْصَبُ فِي النَفُوسِ انْصِبَابَا	إِيَّاهُ يَا لَيْلُ هَلْ شَهِدْتَ الْمَصَابَا
أَنْ الرِّئِيسَ وَلِيَّ وَعَابَا	بَلَّغَ الْمَشْرِقِينَ قَبْلَ انْبِلَاجِ الصُّبْحِ
كَانَ أَمْضَى فِي الْأَرْضِ مِنْهَا شَيْهَابَا	وَأَنْعَ لِلنِّيرَاتِ سَعْدًا فَسَعْدُ
لِلدَّرَارِي وَلِلضُّحَى جِلْبَابَا	قَدْ يَا لَيْلُ مِنْ سَوَادِكَ ثَوْبَا
وَاحِبٌ شَمْسَ النَّهَارِ ذَاكَ النِّقَابَا	وَأَنْسِجَ الْخَالِكَاتِ مِنْكَ نِقَابَا
الْأَرْضُ فَغِيْبِي عَنِ السَّمَاءِ احْتِجَابَا	قُلْ لَهَا غَابَ كَوْكَبُ الْأَرْضِ فِي

ويقول شوقي في ذات المناسبة:

شَيِّعُوا الشَّمْسَ وَمَالُوا بِضُحَاهَا	وَأَنْحَنِ الشَّرْقَ عَلَيْهَا فَبَكَاهَا
لِيَتِي فِي الرِّكْبِ لِمَا أَفَلَّتْ	يُوشَعُ، هُمْتُ، فَنَادَى، فَتَنَاهَا

الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقي، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذه اللغة التي تجسد المصاب تجسيدا (ينصب في النفوس انصبابا) والذي يلتبس من عناصر الأداء ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التي عمّت الكون لموت سعد، فهذا الليل لا بد أن يهترهل المصاب، ولا بد أن تمتد رقعة ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار، وحتى إن طلعت النيرات فلن تملأ الدنيا ضياء لأن الذي بملاها نورا وبهجة قد مات، وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله.

فلذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة قادرة على بث الشعور بالحزن ولكن بأسلوبها الخاص والاستعانة بعناصر إيحائية أخرى. لقد كان

شوقي في لبنان عند موت سعد وجاءه النبأ المفجع وهو يغترب عن وطنه فحز ذلك في نفسه وشق عليه، وكان يتمنى لو أمد الله في أجل سعد بعض الوقت حتى يراه قبل موته، ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله. ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف في نفس شوقي: أولاً، لحزنه على موته، وثانياً لتلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه.

وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذي كان يتطير من صدره كما يتطير الشرر من البركان، فقد كان شوقي أكثر هدوءاً، وأقدر على السيطرة على انفعالاته، فلم يلجأ إلى الحماس، ولم يستعن باللغة التي تخلع القلوب هولا، وإنما أراد أن يحرز في غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة، فإذا كانت أبيات حافظ قد أسكتنا قلب العاصفة، فقد حطت بنا أبيات شوقي في زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة.

ففي البيت الأول يوقفنا شوقي أمام الشرق العربي كله وقد تجمّع ليشيع جنازة سعد في انحناء بالغة الحزن، يشيع فيها جلال الرزء. ولم يشيع الشرق شوقي حين شيعه بل هو قد شيع الشمس ومال بها إلى الغروب، عل أن الذي أكسب الصورة روعتها ومنحها هيبتها تلك العلاقات التي تألفت من كلمات البيت، والتلاؤم الموسيقي بين «شيعوا» و«مالوا»، وبين «انحنى الشرق عليها» ثم بين «ضحاهاء» و«بكاهاء»، ثم انتشار حروف اللد على طول البيت بإيقاع متناغم. هذا التلاؤم لا ينصرف تأثيره إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بل الإحساس العام الذي ينتهي إليه البيت، والموجة الهادئة التي تخطو خطوات منتظمة حزينة ومن نغم موقع.

فلذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا شوقي يستعين في إشاعة الحزن بمهارات أخرى فاستعار موقف النبي يوشع الذي طلب من ربه أن يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه، فليت شوقي كان في موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب فنأدى ربه واستجاب له فتناها عن الغروب. استطاع شوقي باستعارة موقف يوشع أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد، ومن جزعه لفراقه ومن

الحسارة التي تكبدها الشرق كله بموت سعد، والتي كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها.

ويكفيك أن تقرأ البيت الثاني مرة ثانية لكي ترى ما فعله شوقي بموسيقى البيت حين توالى كلمات بعينها مثل «أَقَلَّتْ» في نهاية الشطر الأول، ثم هَمَّتْ فنأدى فثنأها في الشطر الثاني. ثم أليس العطف بالفاء هو الآخر قد منحنا الإحساس بأننا أمام حدث جلل يوشك أن يقع ولا بد من تفاديه بأي ثمن.

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقي يدلان على مدى الاختلاف الذي يكون عليه كل شاعر في تناوله لعاطفة واحدة هي عاطفة الحزن على موت سعد، وكيف كان رد فعلها، وكيف انفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص في التعبير والاداء.

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحنا ما عنيناه من قبل حين قلنا أن عاطفة شوقي ليست مدفوعة بغلبة الانفعال الصاحب أو الحاد، ولكنها العاطفة التي يحكمها عقل الفنان الخالتي وإرادته الفنية حين يسيطران على التجربة ويخضعانها لسلطانها.

أما الإرهاص الرابع والأخير في هذا البحث فهو قدرة شوقي على الخروج إلى الإطار الإنساني العام فكثيرا ما كان يخرج شوقي إلى عالم يفلت من حدودنا وتغيب فيه وحلة الفرد في لقاء مع الإنسانية وكثيرا ما تنتشر في شعر شوقي أبيات تكشف عن قيم إنسانية مجردة فتخرج الأبيات وقد حملت الكثير من معاني الحكمة أو الأفكار النادرة في شبه مقولات علمة تتجاوز حدود الموقف أو الحدث الصغير إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية، والخروج بها في شكل تجربة بحجم الكون. وقد يكون شوقي متأثرا في ذلك بثقافات عصره، وتراثه العريض من الشرق والغرب. ولكن روحه وسعة رؤيته وعمق تجربته هي التي كانت عاملاً أساسياً في إثراء شعره بالحكمة، وفي تجاوزه للجزئي والفردى إلى العام والشامل من الفكر والإحساس.

ومن أبياته المشهورة في هذا المجال والتي يعتبر كل منها تكثيفا لتجربة بحجم الكون بيته الذي قاله في مقدمة قصيدته نهج البردة والذي يعتبر من مفاخر شعر شوقي حقيقةً، والذي يقول فيه:

رُزِقَتْ أَسْمَحَ مَا فِي النَّاسِ مِنْ خُلُقٍ
إِذَا رُزِقَتْ النَّاسَ الْعَذْرَ فِي الشَّيْمِ

هذا فضلاً عما في صياغة البيت من تأثير ظاهر يرجع إلى طريقة شوقي حين يعلو بنظمه ونسجه إلى درجة عالية بوقد اختار كلماته فأحسن اختيارها، وحين جعل أسمح ما يتحلل به الإنسان من خلق أن يكون قادراً على الناس العذر لأخيه الإنسان فيما يأتي وفيما يفعل، فالإنسان سجين تجربته وطبيعته، ومن الصعب أن يتحول أو يتغير، وعلينا أن نتقبل الآخرين ونساعدهم، وإذا فعلنا فقد رزقنا أسمح ما في الناس من خلق.

ومثل هذا وإن كان أقل روعة مما سبق قوله:
تَخْلُقُ الصَّفْحَ تَسْعُدُ فِي الْحَيَاةِ بِهِ فَالنَّفْسُ يَسْعِدُهَا خُلُقٌ وَيُشْفِيهَا

ويقول أيضاً في هذا الباب من الحكم:
تَكَادُ مِنْ صُحْبَةِ الدُّنْيَا وَخَيْرَتِهَا
تُسَيِّئُ ظَنُّكَ بِالدُّنْيَا وَمَا فِيهَا
ومنها قوله:

مَظْلُومَةٌ فِي جَوَارِ الْخُصُوفِ ظِلَالَةٌ
وَالنَّفْسُ مُؤَذِيَةٌ مِنْ رَاحِ يُوْذِيهَا
وفي الحمزية النبوية يقول:

إِنَّ الشَّجَاعَةَ فِي الرِّجَالِ غِلَظَةٌ
وَالْحَرْبُ يَعْثُهَا الْقَوِيُّ تَجَبُّرًا
وما لَمْ تَزِنْهَا رَافَةً وَسَخَاءً
وَيَنْوُءُ تَحْتَ بَلَائِهَا الضَّعْفَاءُ

ويقول في نهج البردة:
صَلَّاحٌ أَمَرَكَ لِلْأَخْلَاقِ مَرْجَعُهُ
وَالنَّفْسُ مِنْ خَيْرِهَا فِي خَيْرِ عَافِيَةٍ
فَقَوْمُ النَّفْسِ بِالْأَخْلَاقِ تَسْتَقِيمُ
تَطْفَى إِذَا مُكِّنْتَ مِنْ لَذَّةٍ وَهْوَى
وَالنَّفْسُ مِنْ شَرِّهَا فِي مَرْتَعٍ وَخِمٍ
طَغَى الْجِلْدُ إِذَا عَضَّتْ عَلَى الشُّكْمِ

ويقول في ذكرى المولد

ولا ينيك عن خلق الليالي كمن قعد الأوبة والصحابا
أنا الدنيا أرى دنيك أفعى تيدل كل أونة إهابا
ومن عجب تشيب عاشقها وتغنهم وما رجعت كعابا
لها ضحك القيان إلى غي ولي ضحك الليب إذا تغاي

ومن أبياته التي تسير مسرى الأمثال في هذه القصيدة:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا
وما استقصى على قوم مئال إذا الإقدام كان لهم ركابا
وفي وصفه للقبر في مجنون ليل يقول:

يزار كثير؛ فدون الكثير، فعبأ، فينسى كأن لم يزر

ومن كلماته الرائعة الشديدة التركيز والعارمة التأثير برغم بساطتها الشديدة ما

جاء في حوار قيس لليل عند لقائهما الأول في رواية مجنون ليل قول شوقي:

ليلي بجانبي؟ كل شيء إذن حضر
جمعتنا فاحسنت، ساعة تفضل العمر

وانظر مرة ثانية إلى عبارة «كل شيء إذن حضر» تجد أنه اختصر كل متع الدنيا

في كلمة، وجعل ساعة لقائه بالحبيب تفضل الدنيا وما فيها.

ويطول بنا المقام إذا رُحنا نعدد أبيات الحكمة التي تكشف إحساساً مركزاً أو

التي تجسد تجربة إنسانية عامة وتكفيها تلك الإشارات المقتضبة شاهداً على ما نذهب إليه.

وبعد، فهذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوقي وليست كل ما لديه من ملامح ولكنها كافية في التأكيد على أن شوقي قد استطاع أن يحقق دنياه الفريدة، وأن يظل محافظاً بحيويتها وطزاجتها، وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم، ولكنه مع ذلك كان في مقدوره أن يظل في تواصل مع حركة الكون التي تغذي ينابيع التغيير والتجديد. كما أثبت قدرته

على فهم مواقف الحياة التي تهم جماهير الشعب، وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر، فقد ظلت مشاكل أمتة السياسية والاجتماعية مشتبكة بأعصابه ودعمه إلى آخر لحظة في حياته.

طه حسين

ثورة في المنهج وأخرى في الكلمة

في طفولتي عندما كنت أرقب الشمس وهي تغرب وراء صف من الشجر كنت أشعر بالحزن . .

فقد كنت أظن أنها تودعني وهي غاربة وداعها الأخير. ولكنني أدركت بعد قليل أن الشمس تطلع وتغرب في كل يوم، وأن مطلعها ومغربها يتجددان . . وهي أبداً باقية . . والإنسان والحضارات كالشمس يطلعان ويغيبان، ومع ذلك فهما أبداً باقيان . .

بل لعل أعظم نصر حققه الإنسان هو في قدرته على أن يجعل من الموت مخرجاً للروح وطريقاً إلى الخلود. وذلك حين أحال الموت بعضه السحرية إلى ما يسمى «بقانون التضحية» .

ذلك القانون الذي يقول بأن الإنسان ينتهي بتضحية نفسه من أجل الآخرين.

وفناء الإنسان من هذه الناحية مختلف عن فناء العناصر الطبيعية الأخرى. فالإنسان يمتاز على كل ما في الطبيعة بالعلاقة القائمة بينه وبين آثاره، وهي العلاقة التي لا يمكن أن تفتى أو تموت.

والموقف بالقياس إلى الشعوب والثقافات والحضارات كالموقف بالقياس إلى لإنسان.

فالشعوب لا تموت ولكنها تنتهي بتضحية نفسها من أجل غيرها وهذا هو الحال مع أفكار الإنسان وتراثه وجميع مناحي نشاطه الروحي.

فالحضارات قد تستهلك ولكنها تسلم نفسها لحركة التطور المستمرة،
والثقافات العظيمة ربما ضحّت بنفسها في سبيل ثقافات أخرى جديدة. بل إن تراث
شعب بأسره قد يرثه شعب آخر وهو لا يدرك بأنه يتفق نفسه من أجل تحقيق أغراض
الإنسانية وتوسيع رقعة الحياة الروحية للبشر وتنمية وحدة الإنسان.
ولعل العباقرة من أبناء الشعوب هم الذين يقع عليهم قبل غيرهم أعباء هذا
الواجب..

ومن هنا فنحن نخطئ إذا تصورنا أن ثورة طه حسين الفكرية والأدبية كانت
مجرد حدث تاريخي توقف عن الفعل والانفعال، أو مادة منتهية، أو زمناً ميتاً، إنها
جسر ممدود على كل الأزمنة، فإن حرية طه حسين ليست حرية جيل مضى، وإنما هي
حرية كل جيل يقود حركة العصيان على معوقات الحياة والإنسان، على كل فكر
تصلبت تراثه وأدركته الشيخوخة فأصبح ثمرة من الخشب لا عصير فيها

إن الأدب العظيم يتأمل العالم والإنسان وقوانينه ويتساءل لماذا؟ لماذا تجري
الأمور على هذا النحو بينما من الممكن أن تجري على نحو آخر. ومن هنا كان وراء كل
أدب عظيم دافع ثوري دائماً.

وبموت العصر العباسي دخل الأدب والفكر العربي مرحلة تقرب من العدمية
المطلقة..

وظل الإنتاج الأدبي فاقداً للحياة خالياً من الروح، ومع ذلك بقي بقوة
الاستمرار متمسكاً على حياتنا خمسة قرون، لا يجزؤ أحد على دفنه، وكانت قصائد
الشعراء وأدب الكتاب في تلك الحقبة أشبه بأضرحة الأولياء، لا يسمح لأحد بتدنيس
حرماتها والاعتداء على مقدساتها. وعندما بدأ الإنسان العربي في مطلع العشرينيات
يستعيد وعيه الوجودي والسياسي ويسترد تفكيره المحجور عليه كان على الفكر العربي
أنذاك أن يتقدم نحو المستقبل ويتدفق مع الحياة، أو يدفن نفسه في ضريح التاريخ،
ويتحول إلى ذكرى.

وكان أستاذنا الدكتور طه حسين سبق من تصلى لقلاع هذه الوثنية الأدبية التي بقيت صامدة تحكم في اللسان العربي وتسيطر على حركته فوجه إليها في عبر هودة حملته الضارية التي ظلت تلاحق هذه الوثنية الفكرية، في دروبها ومسارها حتى اقتلعت حصونها وصفت قواعدها.

من هنا ينبع مجد هذا الرجل العظيم الذي برغم انقضااض الرجعية عليه، والتفاف الذقون المحشوة بغيار التاريخ حوله تطلب برأسه، وتوجه السهام إلى صدره، ظل صامداً يعمل صليبه على كتفيه، وماضياً في كفاحه لا يتهزم ولا يستسلم حتى ينقل الحياة من مرحلة السكون التاريخي إلى مرحلة الحركة والتجاوز.

من أجل هذا كله لم تكن مسرفين ولا مغالين عندما قلنا إن طه حسين ليس حدثاً تاريخياً توقف عن الحياة أو زمناً منتهياً، ذلك لأنه ما يزال يتنفس في أفعالنا وبقاوانا وسيظل كذلك إلى آماذ من الزمن بعيدة.

٨ وإذا كان لي أن أخرج من التجريد إلى التحديد، وأن أتجنب طغيان عاطفة مشبوبة من تلميذ لأستاذ كان له فضل كبير في تكوينه وتكوين جيله، فإن علي أن أحاول اكتساب شيء من اللاشخصية أو اللافردية وأن أطرح عن النفس حرج تلك اللحظة البالغة الحساسية، لكي أحاول الوقوف على بعض ما حققه هذا الرجل جليلاً ولالأجيال القادمة من بعدنا.

أقول إذا كان لي أن أفعل ذلك على صعوبته فسوف أجد نفسي أمام العديد من الموضوعات التي تفيض بها تلك الشخصية العظيمة الثراء، وجميعها يشكل أهمية استراتيجية على خارطة العصر الحديث.

غير أنني أجد نفسي مبهوراً دائماً أمام انفجارين بارزين أحدثاً انعجاباً في قشرة الأرض العربية فشعرت بأنها أخف وزناً، وأكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم.

هذان هما :

أولاً: منهج طه حسين في دراسة الأدب ونقده.

ثانياً: مااستحدثه في اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقاً.

أما بالقياس إلى منهج طه حسين فسوف تتجه دراستنا فيه إلى ناحيتين أساسيتين:

الأولى: منهجه العام الذي أرسى به دعائم البحث في الدراسة الجامعية الحديثه

الثانية: منهجه الخاص الذي تناول به تحليل الشعر ونقده.

وقوام المنهج العام عند طه حسين هو الدعوة الى الحرية والتعقيل، ونعني بالتعقيل التزام المنهج العقلي في الدراسة والبحث.

ولم تكن الدعوة إلى التزام هذا المنهج بالأمر اليسير في أوائل هذا القرن، بل كانت في حاجة إلى حرب طاحنة إذا أدركنا القيود التي كانت مفروضة على الدارسين والباحثين، والتي كانت تزداد صلابة وصرامة على مر السنين، على الأخص في فترة الظلام التي وصلت فيها العقلية العلمية إلى سن اليأس وتحولت الى عانس فقدت أملها بالزواج والإخصاب.

من هذه القيود: قيد الجهل والخرافة في فهم الناس للظواهر والأحداث.

ومنها أيضاً: قيد النص المنقول الذي يفرض نفسه على الدارسين فرضاً. فلم يكن أمام الدارسين من منافذ التفكير المستقل إلا أن يعلقوا على النص بالحواشي والهوامش، ثم على الهوامش بهوامش أخرى وهكذا. . .

ولما كانت التحولات السياسية العنيفة التي تعرضت لها المنطقة العربية في مطلع هذا القرن لا يمكن لها أن تتم بمنأى عن تحولات مماثلة في عقل الإنسان العربي وأساليب تفكيره، فقد صار من الضروري أن تصطبغ الثورة الفكرية أسلوبها الجديد، فالثورة فعل وأسلوب، ومن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

ومن وهنا جاءت صيحة طه حسين في الدعوة إلى أن يكون البحث مستقل

النظر، موضوعي التفكير، حراً غير مقيد بالأراء السابقة التي قيلت في موضوع بحثه، لا يميل مع الهوى، ملقياً بزمam بحثه إلى المنهج العلمي وحده، ولتكن النتائج بعد ذلك ما تكون. فما كان اختلاف الرأي في العلم إلا سبيلاً من سبل الوصول إلى الحقيقة. كما أن الاختلاف في الرأي ليس سبباً من أسباب البغض، وإنما الأهواء والعواطف هي التي تنتهي بالناس إلى ما يفسد عليهم حياتهم. يقول الدكتور طه حسين في كتابه «في الأدب الجاهلي»:

«أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكرارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً. والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تمجيداً، وأنه قد غير مذاهب الأدباء في أديهم، والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث»^(١).

ولقد أيد الدكتور طه حسين دعوته إلى المنهج العقلي في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» وذلك حين قرر أن مصر كانت طوال تاريخها ذات مزاج عقلي خاص، بدليل تأثيرها وتأثرها باليونان الذين هم رمز للفكر المنطقي الهاديء وحسبنا في ذلك أن نعلم أن الاسكندرية كانت ذات يوم هي المقر الرئيسي للثقافة اليونانية بكل ما فيها من فلسفة وعلم^(٢).

هذا الجانب الداعي إلى استقلال النظر والاجتهاد بالرأي والفكر، والتحرر من أغلال النص المنقول كان يقابله في الجانب الآخر الاحتكام إلى العقل والاستناد إلى

(١) في الأدب الجاهلي ص ٦٩.

(٢) مستقبل الثقافة في مصر. ص ١٩ - فلسفة وفن للدكتور نجيب محمود ص ١٥، ١٤.

سلامة الاستدلال في استخراج الأحكام من مقدماتها، فليس من العقل أن نستند إلى ما هو شائع أو متداول بين الناس بحكم التقليد الموروث.

هذه هي بعض أسس المنهج العلمي العام الذي أرسى دعائمه الدكتور طه حسين، والذي استنه من بعده تلاميذه وأحفاده القائمون الآن بمسؤولية التدريس بالجامعات، والعاملون في حقول البحث والمعرفة في مصر والعالم العربي. والذي يعتبر في نظري حداً فاصلاً بين عهدين، وأول محاولة منهجية يتحقق فيها الاتساق المذهبي بين النظرية الأدبية والنظرية النقدية على أسس سليمة.

ويظهر هذا الاتساق بوضوح في أعمال طه حسين النقدية التي تناول فيها الشعر العربي بالدراسة والتحليل.

وإذا جاز لنا أن نتقل الآن إلى النظر في منهج طه حسين النقدي والتحليلي للشعر في محاولة للوصول إلى بعض خصائص هذا المنهج، فإن أول قضية تطرح نفسها في هذا الشأن هي القضية التي زعزعت المسلمات التقليدية الموروثة والتي أثارها الدكتور طه حسين من خلال دراسته الشعر الجاهلي، ونعني بها قضية تحقيق النص الشعري، وضبطه والتأكد من سلامته، ومن صحة نسبته إلى قائله.

وعلى الرغم من أن القضية لا تبدو متصلة بالنقد التحليلي قدر اتصالها بالنقد التاريخي فلنبدأ تشكيل أساساً هاماً لاغنى عنه في كل دراسة أدبية أو تحليلية. يقول الناقد فيليبس جونز: *Philippe M. Jones* « فإن أول مهمة يؤديها الناقد هي أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ وأن ينظم النص تنظيلاً يخرج من الفوضى التي ربما كانت تسوده نتيجة لبعده العهد الذي كتب فيه، وكثرة الآراء التي تضاربت في أصله وتفسيره. »^(١)

وليس من شك في أن كشف الناقد لما في الشعر القديم من انتحال، وما هذا الانتحال من دوافع وأسباب هي المرحلة الأولى التي قد يبنى عليها تغيير الكثير من

(١) راجع مقال الذوق الأدبي مناعج النقد للمؤلف في كتابه قضايا النقد الأدبي.

الحقائق المتصلة بهذا الشعر. وبالتالي قد تتغير أحكامها على الشعراء، بل ربما على العصر كله نتيجة لما يكتشفه المحققون من سلامة أو من زيف.

ويرى بعض أصحاب الرأي من النقاد المعاصرين أن الأجيال القادمة لن ترى في هذا النوع من النقد الذي يتعلق بتحقيق النص فائدة تذكر، اعتقاداً منهم بأن كل ما يكتب الكاتب أو الشاعر الآن يحفظ وتسجله المطابع، ومن ثم فهو بعيد عن أن يدمر أو تعبت به يد، أو تعثر به القوضى..

ونحن مع احترامنا لهذا الرأي فإننا نعتقد أن تراثنا العربي القديم سيظل يشغل الباحثين المحققين فترة طويلة، ذلك أن قدراً كبيراً من هذا التراث ما يزال بحاجة إلى أن تتصافر من أجله الجهود لتخليصه من التحريف والتصحيف، وتنظيمه تنظيمًا يضمن سلامته من العبث والقوضى، ويوفر الثقة للباحث وينأى به عن الريبة والشك.

من أجل هذا لم يكن من الانصاف أن يساء تفسير هذه الضجة الكبرى التي أثارها الدكتور طه حسين حول الشعر الجاهلي في مطلع هذا القرن، فلم يكن هدف الناقد هدم الشعر الجاهلي أو قتله، وإنما كان هدفه انقاذ هذا الشعر والتحقق مما فيه من صدق، وهو لم يقصد إلى إحداث خلخلة في نظام الأشياء بقدر ما قصد إلى تنبيه الجهاز العصبي للدارسين والباحثين وإخراجهم من تحت رماد التخلف وخرائبه، إنها لم تكن أكثر من هجمة مباغتة أريد بها أن تشق حفرة كبيرة في سكوننا وفي وجودنا.

فنحن نظلم الدكتور طه حسين حين نتصور أنه أراد بضربة ريشة واحدة أن يقضي على تاريخ الشعر الجاهلي كله.. وكيف ذلك وكلنا يعلم أن من أهم حسنات ناقدنا وأفضاله على الحياة الأدبية في مصر والعالم العربي أنه لم يسكت يوماً عن الدعوة إلى الاهتمام بالأدب العربي القديم، في وقت كان فيه المثقفون يفتنون بالأدب الأوربي ويتحمسون له حماساً جعلهم يبنون تراثنا القديم..

بل لعلنا لانغالي في القول إذا اعتبرنا أن من أهم الدروس التي لقتنا إياها هذا المعلم الكبير هو تعريفه الموجز البارع لعنى التجديد في الأدب وذلك حين قال في «حديث الأربعاء»: «ليس التجديد في إمارة القديم، وإنما التجديد في إحياء

القديم، وأخذ ما يصلح منه للبقاء. « ولا يخفى ما بذله الدكتور طه من جهود كبيرة، لا من أجل إحياء القديم وإثرائه فحسب بل من أجل تمكيننا من تذوقه وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه.

ولعلنا نذكر مقدار الجمود الذوقي الذي كان يكمن وراء الأحكام النقدية التي كانت سائدة في النقد قبل صدور كتاب مثل حديث الأربعاء - فقد كان يخفي التذوق الأصيل وراء قضايا تقليدية ميتة. وكان أقصى ما يستطيعه الناقد هو أن يجري أحكاماً سطحية جزئية تتناول الألفاظ ودلالاتها المباشرة، وتقف عند شرح كلمة أو إعرابها، فإذا تجاوزت هذا للحكم على بيت من الشعر أصدرته في عبارات غامضة مثل قولهم: جزالة الألفاظ، ومثانة التراكيب، وحسن السبك. . إلى غير هذا من عبارات كان يتشدد بها معلمونا في المدارس الثانوية وغيرها « وهي عبارات ذات مدلول غامض جداً في ذهن المعلم، ومن المؤكد أنها لم تكن تعني شيئاً على الإطلاق بالنسبة للتلميذ.

وليس من شك في أن الانتقال من مثل هذا اللغو النقدي إلى كتاب مثل حديث الأربعاء هو انتقال من عالم جامد متحجر إلى عالم آخر مليء بالحياة والنشاط، إذ يحس القارئ إحساساً مباشراً بأن في حديث الأربعاء مشكلات أدبية حية، وبأن الأحكام التي يصدرها الناقد على تراثنا الأدبي إنما تصدر عن حساسية مرهفة إزاءه، ومعرفة مباشرة به، وبأن الناقد قد تمكن حقاً من إحياء القديم بمعنى أن هذا القديم قد أصبح تجربة حية في نفس الناقد^(١).

وعلى الرغم من إثارة ناقدنا لقضية الانتحال في الشعر، واهتمامه بتحقيق النصوص قبل دراستها، وتبعه لتاريخ أدبنا العربي في عصوره المختلفة، وعنايته بما يكون في كل عصر من تيارات فكرية أو ثقافية وما يقع فيه من تحولات سياسية، وعلى الرغم من تناوله أحياناً حياة الشعراء، وما يجري في هذه الحياة من أحداث، نقول على الرغم من هذا كله فإن الطابع العام لمنهج طه حسين النقدي لم يكن طابع المنهج

(١) دراسات في الشعر والمسرح للدكتور محمد مصطفى بدوى ص ٢.

التاريخي. فهو لم يشأ أن يقف الموقف السلبي الذي يتخذه أنصار هذا المنهج التاريخي عندما يرجعون كل شيء في الأثر الفني إلى التاريخ، ويقصرون تفسيرهم للنصوص على التفسير التاريخي وحده، ويحرصون على الوقوف في النقد عند جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفني والتي صاحبت تكوينه ويتجنبون الحكم على العمل الفني، بل يخشون تقويمه أو الإدلاء برأي فيه. وهم بذلك يشلون العنصر الذوقي الذي هو أساس هام لا مفر منه في فهم الأثر الفني وتفسيره والحكم عليه.

فالمعرفة الفنية لا تتم إلا بعرض الأثر الفني عرضاً مباشراً أمام النفس وبعد المعالجة والمعاينة الحسية الذوقية من الناقد، فإذا كانت المعرفة العلمية سبيلها العقل، وإذا كان إدراك حقائقها يتم بإحدى الحواس الظاهرة أو بالاستدلال العقلي الذي يسير في خطوات تنتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيها بالبرهان والدليل، فإن المعرفة الفنية أو إدراك الناقد للحقائق، ومحاولة تفسيره للفن لا يتم بالاستدلال العقلي وحده، بل يتم عن طريق الحدس والحس والذوق، وهي وحدها وسائل كشف الحجاب بين الذات المدركة وبين الموضوع المدرك. ذلك لأننا في الفن والأدب نعيش في مجال ما يدرك بالحس، لا في مجال ما يدرك بالعقل وحده.

ومن الغريب أن أساتذة الجامعات متهمون بانتهاج المنهج التاريخي في دراسة الآثار الأدبية، وإنهم عاجزون أو متخرجون من الحكم الذوقي:

« كتب فلوبر في إحدى رسائله يقول: « ما أفكك أساتذة الجامعات وهم يتحدثون عن الفن » ويقول سبنجارن J.E. Spingarn تعليقاً على قول فلوبر « إن العالم يشارك الشاعر الإيطالي الرأي في أن الرهبان والأساتذة لا يستطيعون كتابة حياة الشعراء، لأننا نحتاج في تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة^(١) ».

وواضح من قول فلوبر وسبنجارن أن الدراسة الأدبية بغير قدر واف من

(١) مختارات من النقد الأدبي المعاصر للدكتور رشاد رشدي ص ١.

حاسة التمييز والتذوق، وبغير المعرفة الحسية والنوقية تصبح دراسة ناقصة غير ذات قيمة.

✍ فليس النقد الأدبي أن تنقل الاهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية للنقاد والتي هي العناية بصورة الشعر وقيمته الفنية، أو قل هي تعقب عناصر العمل الفني ومقوماته لنرى بفضل أي العناصر وأي الخصائص أمتاز العمل الفني عن غيره، أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه.

وعلى الرغم من أن طه حسين لم يحمل الرجوع إلى التاريخ والسياسة وحياة الشاعر والعصر فإن دراسته للأثر الفني كانت هي السبيل عنده للحكم والفهم واستنباط الحقائق سواء أكانت تاريخية أم فنية. بل لعل أهم فضيلة أرساها وتبعه فيها تلاميذه من بعده هو اهتمامه بالمبدأ النقدي الهام الذي يقول بأن كل أثر فني خلق روعي لا تحكم فيه إلا قوانينه الذاتية، وهو قد ألح في إرساء هذا المبدأ وتدعيمه، ومن يقرأ له دراساته التحليلية للشعر في «حديث الأبعاء» أو «مع المتنبي» أو «حافظ وشوقي» أو دراسته لشعر أبي العلاء يستطيع أن يتصور منهجه العام في نقد الشعر والذي يمكن تحديده بأنه التهيج الذي لا يفصل القيم الفنية والجمالية عن التاريخ أو البيئة أو العصر أو حياة الشاعر معتمداً بالدرجة الأولى على دراسة النص وتحليله والحكم عليه.

وهو قد ينجح إلى التأثيرية أو العاطفية أحياناً، وقد لا يلتزم بالمبدأ القائل بأن كل أثر فني لا تحكم فيه إلا قوانينه الذاتية ولا يستمد أحكامه إلا من ذاته. ولكنه لم يكن يلجأ إلى ذلك إلا في حالات قليلة بوزن ذلك عندما تستثار عاطفته أو يشتعل حماسه لببت من الشعر أو لموقف من المواقف، وحتى في هذه الحالات لم يكن غافلاً عن حقيقة ما يفعل أو غير واع به.

أنظر إليه، وهو في لحظة إعجاب ببيت المتنبي الذي يقول فيها:

بأبسي من وَدَدْتُه فافتَرَقْنَا وَقَضَى اللهُ بَعْدَ ذَاكَ اجْتِمَاعَا
فافتَرَقْنَا حَوْلًا فَلَمَّا التَقَيْنَا كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيَّ وَدَاعَا

• وسواء أكان هذا الشعر جيداً أم رديئاً، مستقيماً أم ملتوياً، فإنني أجد في نفسي حباله وميلا إليه، لأنني أتمثل هذا الجهد العنيف الذي بذله هذا الصبي الذكي حتى استخرج هذين البيتين، لأنني شهدت صبياً أحبه يبذل هذا الجهد، ويتفق مثل هذا الوقت، ويستخرج مثل هذا الشعر، ولم أجد بداً من أن أثني له على شعره، وأهنته بما أنهى إليه من الفوز، ولم أكن في هذه التهنة، ولا في ذلك الثناء متكلفاً ولا غالباً. وإنما كنت صادقاً مرسلًا نفسي على سجيته، أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن^(١).

وتهمنا هنا جملة الناقد الأخيرة، « أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن ». فهو قد أدرك أن حكمه على البيتين قد تحكمت فيه عاطفة، وهو بهذا ينبهنا إلى أن حكم العاطفة شيء، وحكم الفن شيء آخر.

ومن كان يدرك هذا الفرق بين حكم العاطفة وحكم الفن فهو بالضرورة ملتزم في نقده بموضوعية الحكم ومنهجيته، وأن أي حكم لا يستند إلى دليل مقنع منبثق من داخل الأثر الفني نفسه يصبح حكماً تأثيرياً قابلاً للنقض.

ومن هنا كان طه حسين شديد الحرص على الرجوع إلى العلاقات الداخلية في الأثر الذي بين يديه يستمد منها أحكامه حتى يسلم من طغيان التأثيرية: وأمثلة نقده الموضوعي والموضوعي كثيرة نكتفي بذكر مثال منها:

يقول وهو بصدد تحليله للامية المتنبي التي مدح بها سعيد بن عبد الله والتي مطلعها:

(١) مقدمة للشعر العربي - أدونيس (علي أحمد سعيد) ص ١٠٨.

أَحْيَا، وَأَيْسَرُ مَا قَاسَيْتُ مَا قَتَلَا
وَالْبَيْنُ جَارَ عَلَى ضَعْفِي وَمَا عَدَلَا

« فانظر إليه كيف أراد أن يعبر عن أنه يحتمل من البين مالا سبيل إلى الحياة معه، فدار حول هذا المعنى، ولم يستطع أن يؤديه إلا في شيء من التكلف، فاصطنع هذا الفعل في أول البيت، ثم أضاف إليه هذه الجملة الحالية، ثم لم يستطع أن يؤدي هذه الجملة الحالية نفسها دون شيء من المعازلة حتى جمع بين هذين الموصولين في قوله:

« وأيسر ما قاسيت ما قتلا »

ولعله أشفق من التناثر الذي يأتي من كثرة القافيات، فآثر هذا التعقيد اليسير. ثم انظر إلى الشطر الثاني من هذا البيت:

« والبين جار على ضعفي وما عدلا »

فترى فيه طباقاً ظاهراً يخلب بعض الشيء، وكذلك ستحس أن الشطر كله لا حاجة إليه، وأن القافية قد أكرهت إكراها، وعتلت إلى مكانها عتلا، وأن الشاعر قد استوفى معناه الأسامي في الشطر الأول. ثم جاء بالشطر الثاني ليتم البيت^(١) .

هذه الأحكام التي يجريها الناقد على النص أحكام تحاول أن تجعل من العنصر الشخصي وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الغير كما تصح لدى الناقد، وذلك بالرجوع إلى ما يكون في داخل الأثر من علاقات، وما يتولد من دلالات الصياغة من مشاعر، وما يحققه العالم اللغوي للشاعر من قدرات وإمكانات.

ومن هذا استطاع النقد التحليلي عند طه حسين أن يحقق الموضوعية من ناحيتين:

أولاً: من معاملته للأثر الفني باعتباره وحدة متكاملة تتعاون فيها عناصر

(١) مع المتنبي للدكتور طه حسين ص ٦٥ .

الإيقاع والنغم مع العاطفة مع الصورة مع الفكرة فلا تكون الفضيلة في الكلام لعنصر دون آخر، بل لدى ما في هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيجاء بالمعنى أو الموقف.

ثانياً: أن لكل أثر فني حالته الخاصة به وعناصره التي يتألف منها وهذا بالضرورة سوف يحصر الناقد في نطاق الأثر الذي أمامه فلا يخضع لقوانين أو مقاييس تأتي من الخارج.

على أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن هذه النظرة الجزئية التفصيلية للعمل الأدبي لم تصرف طه حسين عن النظرة الكلية أو عن الوصول إلى الأبعاد الشائبة والثلاثية للكلام، أو التوغل في أعماق النفس أو الشخصية وفهم أعماقها وأبعادها، دراسة طه حسين لشخصية أبي العلاء وسير أغوار نفسيته ثم تحليله لشخصية المتنبى ولون مزاجه وصورة حياته، وتفسيره للمقدمات الغزلية في شعره، ونفاذه إلى ما وراء الغزل من صراع نفسي أو من معانٍ ظاهرها الغزل وباطنها التعبير عن مواقف نفسية وشعورية خاصة ترتبط بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها، ثم درسه لتمرّد بشار، ومجون أبي نواس. ثم هذه الفصول الممتعة عن الشعر في العصر الأموي والتي رسم فيها، على طريقته، صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه، ثم هذه اللوحات الذكية التي فرق فيها بين شخصيتي حافظ وشوقي، وأبان عن طبيعتهما، وألوان تفكيرهما، وأسلوب الصنعة عند كل منهما، وربط ذلك كله بنشأة الشعارين وظروفهما الاجتماعية والثقافية.

نقول إن مثل هذه الدراسات لم تقتصر على النظرة الجزئية أو التفسير الموضوعي وحده بل تجاوزت هذا إلى التصور الكلي للشاعر وشخصيته وعصره. ولم يكن سبيل الناقد في تصويره للعصور والبيئات والشخصيات سبيل من يعتمد على السرد والجمع أو على العقلية التي تعتمد على التسجيل والتدوين والعرض «الكتالوجي» المبتر الجاف، بل لقد كان طه حسين بمنهج حريصاً حين يصور

الحياة أن يهبها الحياة. وهو في كل ذلك معتمد على الشعر قبل الشاعر، وعلى الأثر الفني قبل التاريخ.

هذه بعض لمحات عن منهج ناقدنا في تحليله للشعر ودراسته للأدب، ما أظن أنها قد استوفت بعد حظها من الدرس العلمي المدقق فهي لا تزال بحاجة إلى من يوليها الاهتمام الخاص بالدرس والبحث الجادين.

وأما الجانب الثاني من جوانب عبقرية كاتبنا الكبير والذي حددناه سابقاً فهو ملكات طه حسين الإبداعية وطاقته الفنية وعلى الأخص ما استحدثه في اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقاً.

وفي اعتقادنا أن هذا الجانب كان من أخطر الجوانب في حياة طه حسين وأكثرها تأثيراً في الناس لفترة طويلة.

فالذي وضع أسس أول منهج للبحث العلمي في الجامعة هو ذاته الذي قاد حركة العصيان ضد الامتاط اللغوية والبلاغية التي التصقت بشكل الكتابة ومضمونها وظلت فارضة نفسها على الكتاب زمناً طويلاً. . وكانت تتمثل في خضوع الكاتب لأساليب الحافظة والذاكرة التي تعتمد على التزيين والتعميق والزخرف والدخول في مضائق التراكيب المصطنعة.

« ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن نتنظر إلا عبارات معقدة، وإلا نفساً فاتراً، كلما هم باطراد وقف به الحرس على الزخرف، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال في تلمس المحسنات. . . »

والأصالة ليست في الأغراب. ولا في تضخيم التوافه، ولا في التكلف الثقل المعيب وإنما الأصالة في النفس وموسيقاها. . الأصالة في الطبع « واسترساله »^(١).

(١) الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٧٨.

ولقد كان الولع بالصنعة في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن هي السمة الغالبة على الكتابة الفنية الأمر الذي جعل الكتاب يتناوبون زيا واحداً لا يتغير دون محاولة واحدة لكسر جدار الخوف الذي يحول بينهم وبين الدخول في مغامرة جديدة مع اللغة.

فكل إبداع مغامرة، ومن لم يستطع أن يفامر مع اللغة فسوف يضع نفسه في دائرة تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تختفه.

رفض طه حسين هذا الإيقاع اللغوي المتحصن وراء الدروع التقليدية للكتابة بوجود فيه صداداً لا تحتمله الأذن العربية المعاصرة، ولا الفكر العربي المعاصر، فابتدع أسلوبه الجديد مؤمناً بأن الكاتب لا يكون كاتباً إلا إذا حقق لنفسه العالم اللغوي الخاص به، وأن الفنان لا يكون فناناً أصيلاً إلا إذا استحدثت لنفسه هذه الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحفوظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام.

ومن أبرز ما يتسم به أسلوب طه حسين أنه أسلوب منبسط عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحاراتها وتطرفها من روح الكاتب وشخصيته، وتنظم عنده الأفكار في ترتيب منطقي وتسلسل طبيعي أخاذ، والوضوح سمة ظاهرة في أسلوبه فهو لا يستطيع أن يفكر تفكيراً واضحاً إلا في شيء واحد، في وقت واحد، ومن ثم فهو لا ينجح إلى تجزئه الجملة أجزاء صغيرة، أو حشر فكرتين أو ثلاث في شكل جمل اعتراضية، أو في كلمات توضع بين قوسين مما يريك القارئ أو يعوق تفكيره ويجعله أمام كلمات يركب بعضها بعضاً فيكون الأمر مثل الصندوق الذي بداخله صندوق بداخله صندوق وهكذا... إن مثل هذه الجمل الفنية بالاعتراض والاستدراك تضع على القارئ عبثاً ثقيلاً وتحمل ذاكرته مالا تطيق.

لم يكن طه حسين ممن يميلون إلى هذا الاتجاه في الكتابة، فهو أحرص على استئثار انتباه القارئ وشده إليه من أي شيء آخر ومن أجل ذلك لم تكن أفكاره تتلاحق الواحدة أثر الأخرى بالسرعة التي تتلاحق بها ذبذبات الوتر والتي تلهث معها الأنفاس بل تسير متتلة سلسلة يسيرة الفهم محظطة ببساطتها وتلفاتها

وليس أسلوب طه حسين أسلوب من يجلس إلى نفسه يتحدثها في حوار منفرد، بل كان شديد الحرص على أن يجعل كتابته حواراً بينه وبين القاريء، حواراً يعنى فيه بالتعبير عن نفسة تعبيراً لا يحتاج فيه أن يسمع أسئلة محدثه. ومن هنا نجح كاتبنا في خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه وفي إبقاء هذه الصلة حية.

وقد يتهم البعض أسلوب طه حسين بأنه قد أسرف في الذاتية حتى افتقر إلى الموضوعية التي هي هدف ضروري في كتابة الكاتب - ولنا نذهب هذا المذهب فإن الكاتب متى يقن من أن القاريء سوف يصل إلى ما كان يهدف إليه ويفكر فيه ساعة كتابة مقاله أو فكرته فلا ضرر عليه إذا هو أضفى على هذه الفكرة ما يجعلها تتحرك في رشاقة أخاذة.

ولم يكن أسلوب طه حسين ولغته على ما فيها من سحرهما اللذان يجذبان الناس إلى كلماته فإن ثمة عاملاً كان له تأثيره البالغ، ذلكم هو صوت طه حسين، فقد كان رحمه الله بصوته الرخيم الوقور، ومخارج حروفه، ووقفاته، وإيقاعه اللغوي الساحر محاضراً لا يبارى جعل تلاميذه، مع ذوقه المترف وحسه المرفه بتجنبون السير على حجارة الشعر الجاهلي وأطلاله وأشواكه الصحراوية ويخطون إلى واحات في الشعر تنسيهم متاعب المرحلة.

رحم الله طه حسين الذي يكفيه فضلاً أنه فوق كونه صانعاً لتاريخ مصر المعاصرة، فهو قد خط خطاً عميقاً لا تمحوه الأيام في أعماق تلاميذه، واستطاع أن يحيي الخواثر التي كونت خلايا وأنسجة العديد من الأدباء والكتاب وأساتذة الجامعات في حياتنا المعاصرة.

طاغور وَالشعر الغنائي

عندما حاول W.B. Yeats أكبر شعراء الإنجليزية المحدثين كتابة مقدمة لمجموعة من القصائد الغنائية نشرها طاغور في عام ١٩٢٠ وسماها gitanjali ومعناها في اللغة البنغالية القربان الشعري أو إكليل الأغاني، لاقى صعوبة كبيرة في إرجاع هذا التراث الشعري العظيم إلى أصوله الأولى. ولم يستطع أن يهتدي إلى المراجع التي تتحدث عن تاريخ هذا الشعر وتطوره خلال العصور حتى وصل إلى هذه الصورة التي نقرأها عند طاغور. ولم يجد W.B. Yeats بدا من أن يكتفي باتصالاته بأصدقائه البنغاليين، وبما بين يديه من شعر رابندرانات طاغور. والواقع أن الصعوبة التي لاقاها W.B. Yeats لها ما يبررها، فإن الشعراء الذين سبقوا طاغوراً وعاصروه، سواء منهم من كان يكتب باللغة البنغالية أو بغيرها، من لهجات الهند المختلفة، لم يكن لأدبهم من القوة والتركيز ما يجلب انتباه العالم إليه.

فقد كان يتألف معظم الأدب السنسكريتي للهند في عصوره الأولى من أناشيد الثناء وتراتيل الصلوات مع بعض الأدعية والأحاجي التي كان يرددتها رجال الدين. ويعتبرونها من المقدسات، ثم ظهر في الأدب السنسكريتي بعد ذلك نظام الملحمة، فظهرت عندهم قصة عظيمة طويلة تسمى « مهابهاراتا » وهي تتألف من حكاية كبيرة تجمع حولها عدداً كبيراً من القصائد الشعرية، وتنقسم إلى ثمانية عشر كتاباً وتبلغ في حجمها ثمانية أضعاف حجم الإلياذة والأوديسة لهوميروس، وفيها صدى لكثير من أبطالهم الخالدين. ويقال إن نظام القصيدة قد عرف عندهم في شكل بدائي بضع مئات من السنين قبل مولد المسيح، ثم تعرض هذا النظام لكثير من التغيير والتحوير حتى عام ١٢٠٠ بعد المسيح. وتناولت القصيدة أغراضاً شتى واستطاعت أن ترقى إلى مستوى الشعر الكلاسيكي، مع فارق واحد هو خلوها من القلب الفني، ثم ظهرت ملحمة هندية أخرى في سبع مجلدات واسمها « رامايانا ».

ويبدو من تأليفها أن الذي كتبها هو مؤلف واحد. وتقول الرواية إن اسم مؤلف هذه الملحمة هو فليمكي.

هذه القصائد الهندية لها سمو الروح العذبة الرقيقة، وتمتع بقدره خارقة على تصوير الطبيعة. غير أنها لم تستطع أن تغزو العالم وأن تستحوذ على تفكير الغرب، وإنما كان تأثيرها الأكبر ينصرف أكثر ما ينصرف إلى العنصر الديني، حتى جاء في العصر الحديث شاعر الهند الكبير رابندرانات طاغور الذي كتب شعره باللسان البنغالي، والذي ترك آثاراً لا تنسى في فنون الشعر المسرحي والغنائي، وفي الموسيقى والرسم، والذي ظفر بجائزة نوبل للأدب في عام ١٩١٣، والذي سمي البنغاليون عصره بعصر رابندرانات طاغور. وهذه التسمية الأخيرة، مع ما فيها من مبالغة قد استطاعت أن تحمل مدلولاً آخر غير مجرد الفخر والتشويق في القول، إنها تشير إلى أن هذا الإنتاج الفني الذي أنتجه طاغور إنما يشمل حقبة متميزة بخصائصها الفنية، وأنها أشبه شيء بالطفرة في تاريخ آدابهم الهندية. ومن هنا نستطيع أن ندرك الصعوبة التي لاقاها W.B. Yeats عندما أراد أن يضع فن طاغور جنباً إلى جنب مع من سبقه من شعراء الهند.

وبعد، فإن نواحي الإنتاج الفني عند طاغور كثيرة ومتعددة، ولن نستطيع في هذه المقالة أن نستوفي الحديث عن مسرح طاغور وفلسفته وموسيقاه ورسومه. فإن كل ناحية من هذه النواحي كقيلة يبحث منفرد. ولكننا سنكتفي هنا بإلقاء بعض الأضواء على شعره الغنائي، محاولين إرجاع شخصيته الفنية إلى أصولها التي نعرفها والتي تحدث هو عنها بنفسه.

ومرد الجمال في القصيدة الغنائية عند طاغور ليس في القدرة على التصوير وعمق الخيال وحدهما، بل إن للشعر عند طاغور مفهوماً آخر أبعد من هذا. يقول:
إن جمال قصيدة من الشعر هو جمال مقيد بالقوانين، قوانين الشعر الصارمة، ومع ذلك فإن في قدرة الشعر أن يتجاوز هذه القوانين. إن قوانين الشعر هي أجنته التي لا تهبط به إلى الأرض بل هي التي تحمله إلى الحرية. إن القلب الشكلي الذي ينصب فيه الشعر هو القانون أما روح الشعر فهي في الجمال ذاته، والقانون هو الخطوة الأولى في سبيل الحرية (والجمال هو الحرية الكاملة).

فجمال القصيدة عند طاغور هو مقدار ما تحققه من حرية، ولكن ما معنى هذه

الحرية التي يريدها؟ إن الفلسفة الهندية تصور الحرية على أنها كمال الاتصال بما يحيط بنا، فإذا نقص اتصالتنا نقصت حريتنا. ومن ثم فإن مرد الشعر عند طاغور هو في الاتصال بحقائق الأشياء اتصالاً روحياً يستسلم فيه الشاعر لكل ما يتلقاه من إلهام نتيجة هذا الاتصال. فسمو الفكرة وجلال الحقيقة أوضح الأشياء في شعر طاغور الغنائي بل هي طابعه المميز له. يقول W.B. Yeats عن قصائد طاغور الغنائية « إنها تستعرض بأفكارها علماً كم تمنيت في أحلامي أن أعيش فيه. إن هذه القصائد عمل الثقافة العالية، ومع ذلك فهي أشبه شيء بالنبات الطبيعي الذي ينمو تلقائياً من تربة بلاد كان فيها الدين والشعر شيئاً واحداً. وقد مر هذا التراث الأدبي الديني خلال العصور يلتقط صوره وعواطفه من عقول متعلمة وغير متعلمة حتى قدمه آخر الأمر إلى الجماهير رجل عالم نبيل. وليست هذه القصائد من قبيل أدعية الرهبان وتراتيل القديسين، وإنما هي لحظات من الارتقاء يبلغ فيها الوجدان أنفضج مراحلها، تملأ كاللحظات التي تستولي على رسام عندما يريد تصوير الهباء المتشر في ضوء الشمس.

ومع ذلك يبدو أن التناقض واضح بين حياة شاعر مثل طاغور وبين حياة شاعر يعيش في حضارة أخرى كالحضارة الغربية. ولم ينس طاغور أنه ابن حضارة الغابة، وكان يعتقد في تواضع أن هذا السبيل الذي سار فيه هو أحسن السبل إليه. يقول: « الرجال العائدون إلى منازلهم يرمقوني بنظرة ثم يتسممون فتمتليء نفسي بالخجل.

إنني أجلس كالعذراء المتسولة التي تغطي وجهها بذيل ثوبها فإذا سألتوني عن الذي أريده أغمض عيني ولا أجيبهم ».

إن أيام الفراغ الخالية هذه هي غابة طاغور التي استقى منها الحكمة والتقى فيها بحقائق الأشياء. ففي الأيام الأخيرة جاء عهد تحولت فيه هذه الغابات إلى حقول مزرعة حيث نشأت مدن غنية على الجانبين، ثم تأسست الممالك التي كان لها صلات مع أعظم دول العالم، ومع ذلك فقد ظل قلب الهند حتى في أروع أيام رخائها المادي يلتفت في عبادة إلى المثل الأعلى الأول الذي كان يهدف إلى تحقيق الذات، وإلى توفير الحياة البسيطة في صوامع الغابة، وظل هذا القلب يستمد أعظم وحيه من الحكمة المختزنة هناك.

لقد عقد طاغور فصلاً قماً في كتابه « سادها نا » بعنوان « الفرد والعالم »

كشفت لنا فيه عن أسرار هذه الحضارة، حضارة الغاية بوكيف استطاعت هذه الحضارة أن تحرر العقل من سلطان المادة، وأن تجعله ينمو مع ما ينمو حوله من عناصر الطبيعة. بينما اعتبر الغرب أن من دواعي فخره أن تكون له اليد الطولى على الطبيعة، وأن يسخرها لمنفعته، كما لو كنا نعيش في عالم عدواني، حيث يجد الإنسان لزماً عليه أن يستخرج كل شيء يريده عن طريق إخضاع الأشياء لنظام غير طبيعي، ذلك أن إنسان المدينة يوجه تيار فكره ويركزه نحو حياته الخاصة وأعماله. وهذا يولد بدوره انفصالاً غير طبيعي بين الإنسان والطبيعة التي هي صدر الأم الذي يُربح عليه الإنسان رأسه.

أما في الهند فإن وجهة النظر مختلفة، ذلك أن الإنسان يؤلف مع العالم حقيقة واحدة كبيرة. فلإننا لا نستطيع أن نحقق الصلة بيننا وبين ما يحيط بنا إذا كان ما يحيط بنا غريباً عنا كل الغرابة. إن الشعور السائد في الغرب هو أن الطبيعة هي هذا الجزء الجاهل من الوجود الذي يشتمل على الوحوش والجمادات. ومن ثم فإن هناك فاصلاً لا يحسب حسابه فيما يتعلق بنقطة البداية التي تبدأ عندها الطبيعة الإنسانية، وتبعاً لهذه النظرة فإن كل ما هو منحط في سلم الكائنات هو مجرد طبيعة، وأن كل ما هو موسوم بالكمال العقلي والخلقي هو وحده الطبيعة الإنسانية. ومثل هذا كمثل من ينظر إلى البرعم والزهرة باعتبار أن كلا منهما يرجع إلى مبدأ يناقض الآخر تماماً. أما العقليّة الهندية فلم تشعر بأي تردد في الاعتراف بقرابته الوثيقة بالطبيعة، وبالعلاقة غير المقطوعة بين الإنسان وغيره من الكائنات.

هذه الوحدة الأساسية لفكرة الخلق لم تكن مجرد نظرية فلسفية وجدت في الهند، بل لقد كان هدفاً من أهداف حياتها أن تحقق هذا التآلف الكبير بين الإنسان والوجود، لا بمجرد الإحساس وحده، بل بالإحساس والعمل حتى تولد هذا النوع من الإدراك الذي يجعل لكل شيء معنى روحياً. فالأرض والماء والنور والنار والأزهار ليست مجرد ظاهرات طبيعية يستفيد منها الإنسان حتى إذا بطل نفعها بطل التفكير فيها. فكما أن كل نعمة من نعمات السيمفونية ضرورية لبلوغ كمالها فكذلك كل ظاهرة من هذه الظاهرات ضرورية للوصول إلى الكمال العام. فقد أدركت الهند بفطرتها الطبيعية أن حقيقة هذا العالم موضوع بالغ الأهمية يدعونا إلى أن ننشئ علاقة واعية بيننا وبين هذا العالم، وألا تكون صلتنا به مجرد صلة الاستطلاع العلمي

أو المنفعة المادية ، بل الصلة التي تقوم على الحب مع قدر كبير من الشعور بالفرح والسلام.

هذا هو الأصل الذي تقوم عليه فلسفة طاغور الشعرية، وهو الذي يفسر لنا أصالة هذا الإنتاج الفني. فإن الصبر على استكناه أسرار الطبيعة هو عود الثقب الذي يضيء روح طاغور الشاعرة.

وليست صلة طاغور بهذا العالم هي صلة المتصوف الزاهد في الحياة والمتشائم بها والراغب عما فيها من متع وجمال، بل هي صلة رجل لا يقل حبه لهذه الحياة عن حبه لخالق هذه الحياة. إنه، كما قال عنه أحد البنغاليين، أول قديسينا الذي لم يرفض أن يعيش، بل لقد تغنى بالحياة نفسها وهذا هو السبب في أننا نمنحه كل حبا. وهذا المفهوم الأخير يفسر لنا كثيراً من شعر الحب الإلهي عند طاغور، فإن شعر طاغور في الحب قد أخذ صورة من حياة العشاق، ومن حركات هذه الحياة وظروفها. فهذه الفتاة التي تبحث في سريها عن وريقات الزهر التي انفطرت من العقد الذي يحل على عنق حبيبها، وهذه العروس التي تترقب عودة سيدها إلى بيته الخالي هي في الواقع صورة صادرة من قلب يتجه نحو الله ولكنه في نفس الوقت يعيش معنا في الأرض. ويمجد العشاقون في قصائده حياتهم وعواطفهم. وثمة صور أخرى ترمز إلى حالات الانفصال والاتحاد لهذا القلب، مثل صور الأزهار والأنهار وتفتح الصدفة عما فيها، وحرارة يوليه المحرقة مع مطرها الغزير، ثم صورة الرجل الذي يجلس في زورقه في النهر ينفخ في نايه هي صورة شديدة الشبه بهذه الشخصيات المليئة بالغموض والتي نراها في بعض اللوحات الصينية، إنها قد ترمز للإله ذاته. ومن قصائده في الوحدة الروحية هذه القصيدة التي هي إحدى أغانيه من كتاب

gitanjali أو القربان الشعري

» يا إلهي إننى لا أعرف كيف تغني

إننى أستمع إليك في دهشة صادقة

وعندما تنير العالم أضواءً موسيقاك،

وتجواب السواوات أنفاس أنعامك،

وينساب جدول الحانك المقدسة عبر الصخور ويمضي منطلقاً،

يهفو القلب إلى ترديد أغانيك .

ولكن هيهات .. هيهات أن يجد له صوتاً

إنه قد يستطيع أن يتحدث إليك .. ولكن حديثه لا يتحول إلى غناء .

فماذا أصنع يا إلهي .. ماذا أصنع . وقد وقع قلبي أسيراً

في نسيج موسقاك اللامتناهي - يا إلهي»

إن هذا اللون من الشعر يخفي وراءه حقيقة جديرة بالذكر وهي أن عاطفة الحب التي يشعر بها الإنسان نحو خالقه إنما تتسرب إلى نفوسنا خفية عندما نتصل اتصالاً مباشراً بالطبيعة . فإذا رجع للإنسان إلى حياته اكتشف أن المتعة التي يحسها أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل ، وأن النشوة التي تتملك نفسه عند وقوفه منفرداً في قمة جبل . وأن هذا الدعاء الغامض الذي يشتمل على الإنسان وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه هو الذي يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفئ القلب وتتجه نحو الله . والتي يقول عنها طاغور :

« تدخل القلب دون أن أدعوها إليه كأني عابر سبيل مجهول لي

لأنك أنت يا إلهي قد ختمت بخاتم الأبدية على هذه البرهة الخاطفة »

ولطاغور في الموت معان بالغة التأثير فنحن نعلم أننا في النهاية لا بد أن نهجر هذا العالم ، أو كما يقول طاغور نفسه « لا بد من يوم تحيي فيهِ الشمس وهي غاربة تحية الوداع الأخيرة » . ولكن من هؤلاء الذين يقرأون كثيراً من الشعر ، ويشاهدون كثيراً من لوحات الفن ويستمعون إلى كثير من الموسيقى ، من هؤلاء قد ودع هذا العالم كما ودعه طاغور في قوله :

« ها قد منحت أجازتي

فقولوا لي وداعاً أيها الأخوة

إنني أنحني لكم جميعاً ثم أمضي إلى سفري

إنني أرد لكم مفاتيح بابي

وأستغنى عن كل مطلب من مطالب داري

زودوني بأخر كلماتكم الطيبة

فقد كنا جيرانا لمدة طويلة وقد منحتهموني أكثر مما أعطيتكم .

والآن وقد أشرق الفجر وأطفئ المصباح الذي كان ينير ركني المظلم جاء من يدعوني . وها انذا على استعداد للرحيل .

ها قد منحت إجازتي

فقولوا لي وداعا أيها الاخوة . . . »

إن اثتلاف طاغور مع الطبيعة هو الذي جعله يجد نفسه فيسقط ولايته عليها ،

وهو الذي جعله يدرك أنه على قدر اثتلافنا مع موجودات هذا العالم نال لذة التعرف على أسرارها ، ونصيب متعة روحية تصبح طابع أدبنا وفنوننا وفلسفتنا .

لورد بايرون والمنهج النفسي

ألقى، منذ بضعة أعوام في الأكاديمية البريطانية، مقال ممتاز عن الشاعر الانجليزي المعروف لورد بايرون. ومنذ سنوات أخرجت مطبعة أكسفورد هذا المقال.

ويزعم «جون وين JOHN WAIN» أن هذا المقال لن يظفر بعد طبعه بجمهور كبير من القراء، ذلك أن الذين اعتادوا القراءة عن اللورد بايرون كانوا دائماً أمام نوع واحد من الكتب، ذلك النوع الذي يتناول الكلام عن شخصية اللورد بايرون وعن أخلاقه ومغامراته وحبه. فثمة مئات من الكتب مكدسة على رفوف المكتبات الكبيرة جميعها عن اللورد بايرون، وقليل جداً منها يتناول شعره بالتحليل والدراسة، وأما معظم هذه الكتب يتخذ شعره مجرد وثيقة تلقي بعض الضوء على حياته الخاصة وسلوكه. تماماً كما يكتب أحد الناس تاريخ حياة رجل من رجال السياسة، ويرجع في ذلك إلى مذكراته ورسائله الخاصة ويوميته. هذا النوع من الكتب هو الذي اعتاد عليه قراء بايرون، ومن أجل هذا أشفق الناقد جون وين على هذا المقال العظيم الذي كتبه الاستاذ Robson بعنوان (بايرون الشاعر)، فقد قدر لهذا الكتاب الا يقبل عليه الناس كما اعتادوا أن يقبلوا على ما يكتب عن شخصية اللورد بايرون الأسطورية. فقد نسج الناس حول هذه الشخصية من الأحداث ما جعلها أشبه بشخصية أبي نواس الشاعر العربي. فقد استهوى الناس ما في حياته الخاصة من مجون وشذوذ، فأكثروا الحديث عنها بدرجة أنست الناس شعره وهذا هو ما حدث مع لورد بايرون، فقد كان ما يروى عن حياته وحبه أشبه شيء بقصص المغامرات المثيرة التي جذبت أذهان الناس، وصرفتهم عن دراسة شعره. فلو أننا كنا نعلم القليل عن حياة بايرون كما نعلم القليل من حياة شكسبير، لاعتبر اللورد

بايرون من درجة الشعراء الكلاسيكيين، ومن نوع متميز تبرزه لنا الدراسة النقدية التي لا تعتمد على مغامرات حياته بقدر ما تعتمد على شعره.

ومن القراء من يعتقدون أن النقد الأدبي ليس فرعاً أصيلاً من فروع نشاط الإنسان، وإنما هو مجرد حذقة من طائفة من الأدعياء، كل همهم أن يخلقوا شيئاً من لا شيء. مثل هؤلاء القراء الذين لا يؤمنون برسالة النقد الأدبي لن يقترحوا من مقالة مستر روبسن عن بايرون، لأن أول ما يميز هذه المقالة عن غيرها أنها موجهة في الواقع إلى القاريء الذي يؤمن برسالة النقد الأدبي من حيث كونه نشاطاً إنسانياً معترفاً به، له وجوده وله وظيفته التي يؤديها في حياته. وهذا هو ما يجعل مقالة مستر روبسن مثيرة للغباء. ذلك لأنها لو قورنت بكل الدراسات النفسية والتاريخية التي تتعقب الغريب والشاذ من حياة هذا الشاعر لاعتبرت مع ضالة حجمها العمل النقدي البحت وسط هذه الرفوف من المجلدات. فليس في هذه الكتب غير عبارات نقدية متناثرة يجدها القاريء من وقت لآخر، مثل الأقوال التي جاءت على ألسنة جوتة وأرنلد، وت. س. اليوت. فمثل هذه الأقوال التي يذكرها هؤلاء النقاد باعتبارها أحكاماً على شعر بايرون تعتبر في هذه المؤلفات بمثابة دفاع يدفعون به التيار الجارف لشخصية بايرون.

أما مستر روبسن فإنه على العكس من هؤلاء جعلنا لانشك في أن التقدير الذي نحفظه لبايرون إنما يرجع إلى القيمة الفنية التي يشتمل عليها شعر بايرون. وقد عالج مستر روبسن بصفة خاصة مشكلتين من مشاكل الإنتاج الشعري وهما ينصرفان إلى الشعر عامة وإلى شعر بايرون خاصة. وهما ظاهرتا الإخلاص والجدية. وموضوع الإخلاص وما نسميه نحن الصدق في الشعر موضوع يفضل بعض النقاد أن يضعه بين قوسين، لأنهم يعتقدون أن القاريء العادي لن يستطيع أن يقدر كمية الإخلاص أو الصدق في أي عمل من أعمال الفن. إن مثل هذا القاريء بطبيعة الحال سيعتبر أي شيء صادقاً ومخلصاً طالما كان هذا الشيء يشير في نفسه المتعة، وعندئذ تصبح كلمة (صادق) في التعبير الفني مساوية لكلمة (مقبول). ولكن مستر روبسن يعتقد أن كثيرين ممن طالت حياتهم في دراسة الشعر يستطيعون أن يفرقوا بين

الكلمتين السابقتين. إن كل ما يندرج في تعبير الصدق في شعر بايرون هو كل ما تناول فيه الشاعر موضوع الانفصال الذي تم بينه وبين زوجته.

يقول مستر روبسن معلقاً على هذا الشعر: « إن بايرون يبدو في هذا الجزء من شعره مضطرباً عميق الاضطراب بدرجة لا تظهر في شعره المبكر، وليس من شك في أنك ستجد في بعض ما تقرأ من هذا الجزء شيئاً من التظاهر والصنعة مثل ما أنت واجد في أشعار الحب الأخرى. غير أننا نستطيع أن نسجل على الشاعر أنه كان واعياً بملامح التجربة التي يعانها، وأنه أضطر أن يفصح عنها في وضوح جعلها تظهر أبرز من سواها. عندما نواجه بمثل هذا الشعر عند بايرون لا نستطيع أن نسميه شعراً غير صادق. وإلا فأننا مضطرون أن نراجع من جديد مفهومنا لكلمة الصدق الفني ».

والموضوع الآخر المرتبط بهذا الموضوع « ولكنه يبدو منفصلاً في شعر بايرون هو موضوع الجانب الجاد من شعره، فقد كتب شعراً كثيراً خلط فيه بين ما هو سطحي، وبين ما هو عميق. بين ما هو جاد وبين ما هو ساخر. والصعوبة في شعر من هذا النوع هي صعوبة تقع على القارئ الذي عليه أن يفهم من سطر إلى سطر النغمة التي تسيطر على الشاعر. فإن كثيرين من النقاد يهاجمون شعر بايرون لأشياء إلا لأنهم عجزوا عن فهم السخرية الكامنة في بعض أبيات شعره، وثمة شعراء في عصرنا هذا ينتمون إلى هذا النوع نصف الجاد من أمثال مستر ديرل Durrell ومستر أودين Auden وهم يعجبوننا لهذا الغرض. وإذا كان بايرون أجود من هؤلاء في هذا الضرب من الشعر فما ذلك إلا لأن بايرون كما يقول مستر روبسون كان عنده ما يسميه بالرقابة الشعرية. وهي العنصر الذي يفتقده المعاصرون من الشعراء نصف الجادين، فقد كان بايرون يعرف ما يصنع، وكان يدرك في أي لحظة أجاد هو أم هازل؟ إن مثل هذا الاتجاه في معالجة الشعر ودراسة قضاياها ومشاكله وعلى الأخص ما كان منها معقداً أو صعباً هو الذي يجعل مقال مستر روبسن مقالاً قيماً أصيلاً في عملية النقد الأدبي.

عَوْدَةُ رِيكَاوَسْتْ إِلَى النِّقْدِ

كتب ريموند مورتيمر Raymond Mortimer مقالا عن الكاتبة المعروفة « ريكَاوَسْتْ Rebecca West بمناسبة ظهور كتاب جديد لها في النِّقْدِ الأدبي ، وهو الموضوع الذي بدأت به نشاطها الفني ، ثم حادث عنه فترة من الزمن ، وها هي ذي اليوم تعود إليه . وعنوان هذا الكتاب «البلاط والقلعة» وفيه تتناول الكاتبة موضوع تداخل المثل السياسية والدينية في الأدب الابداعي .

وتقول الكاتبة في كتابها إن أي عمل أدبي عظيم لا بد أن يتضمن رأيا في المشكلة التي تهمنا جميعاً ، وهي هل هذا العالم الذي نعيش فيه عالم خير أم شرير؟ لقد رأى بعض الفلاسفة المعاصرين أن العالم يمكن وصفه بأنه خير وشرير في وقت واحد ، أما كاتبنا فلم تكتف برأي المعاصرين من الفلاسفة ، وإنما أرادت ان تتبع أعمال مجموعة من كبار الكتاب في عصور مختلفة لكتشف وجهة نظر كل منهم فيما يتعلق بموقف البشرية من هذا العالم . وانتهت في دراستها الى أن فليدينج Filding وسكوت Scott ، وجين أستن Jane Austen وإيميلي برونسى ، وديكنز ، وجورج إليوت ، وميرديث Meredith ، وهاردي . يعتبرون جميعاً بلاجيين نسبة إلى مذهب بلاجي الذي سيأتي الكلام عنه فيما بعد ، أما شكسبير فهو من المؤمنين - في رأي الكاتبة - بالخطيئة الأولى Origin Sin : وكذلك كان كونراد K. Conrad ، وكافكا Kafka .

ولما كانت ريكَاوَسْتْ قد ولدت وتربت في اسكتلندة ، فإنها لم تسمح لنقائص التربية الانجليزية التي تجعل الانجليز غرباء عن مبادئ العلوم الدينية ، لم تسمح لهذه النقائص أن تؤثر في نشأتها وتربيتها . ولا بأس هنا من أن نخاطر بتعريف بعض المصطلحات التي تردد استعمالها في غير موضع من كتابها .

فالحطيئة الأولى هي الوصمة التي حملها الإنسان عبر الأجيال منذ آدم إلى اليوم. فلو أن آدم لم يعص الله خالقه لكننا الآن جميعاً خالدين، ولكنه عصى ربه، فأراد الله أن يعاقبنا جميعاً على خطيئته، ونحن نعتبر شركاءه فيها لمجرد أننا ننحدر من نسله، وترجع هذه العقيدة الرهية إلى ما قاله القديس بول، وإلى ما كتبه القديس أوجستين. أما الكنيسة الكاثوليكية فقد وجدت نوعاً من الخلاص من إثم الخطيئة الأولى، وذلك بتعميد الطفل أو تنصيره حيث يتخلص بعدها من جريرة آدم. فلا يحاسب الإنسان المسيحي بعد هذا التعميد إلا على الخطيئة الفعلية التي يقرتها في حياته وباختياره، ذلك أن الله قد منح الإنسان الإرادة الحرة، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نفعل الخير إلا بفضل عونهِ ومساعدته.

هذا ما تراه الكنيسة الكاثوليكية، أما لوثر وكالفين Calvin فليس عندهما شيء من هذا. أنها يرفضان أن تستطيع الإرادة الحرة وقوة التنصير أو التعميد التي تقوم بها الكنيسة الكاثوليكية أن تظهر الإنسان من خطيئته الأولى التي لا يمكن محوها. فقد قال لوثر وكالفين بأن جميع من انحدروا من سلالة آدم مخطئون بالضرورة، ومهما يفعل الإنسان من خير، ومهما يأت به من فضيلة لا يصلح ونشلة لمحو ما يحمله من وزر الخطيئة الأولى. أما البلاجيون فهم القوم الذين ينسبون إلى بلاجيس Pelagius، والذي ورد ذكره في أول هذا المقال، وهو رجل بريطاني عاش في القرن الرابع الميلادي، وكان يقول ليس ثمة شيء يسمى بالخطيئة الأولى. ويعتقد أن الله لا يعاقب الإنسان لمجرد كونه من سلالة آدم، فليس عدلاً أن يؤخذ الإنسان بجريرة غيره، وليس استعدادنا للخطيئة الفعلية في حياتنا على الأرض يرجع إلى عصيان آدم لربه. إنما ميلنا للخطأ هو نتيجة طبيعية لكوننا بشراً. وكذلك الأمور في ميلنا للفضيلة. والإرادة الحرة هي التي تمكنتنا من اختيار أحد الأمرين، ونحن مسؤولون عن أفعالنا سواء أكانت آثمة أم خيرة. هذه التعاليم التي تنسب إلى بلاجيس Pelagius لم تلبث أن حُكم عليها بالهرطقة، ولم تعمل بها أي كنيسة على الرغم من أن كثيرين من المسيحيين في نظر كاتب المقال يوافقون على ما يقوله بلاجيس، وإن كان كثيرون منهم لم يسمعوا باسمه من قبل.

وإذا عدنا إلى الأنسة ريبكاوست وموقفها من شكسبير رأينا أنها تعتقد أنه أراد أن يصور هاملت في صورة الإنسان الشرير القاتل البليد الإحساس، وفي صورة الأثافي الذي لا يقدر على الحب، ولا يعترف بالإساءة إلا إذا كانت موجهة إليه، وزعمت الكاتبة أن رواية هاملت قد أساء الدارسون والممثلون قراءتها وفهمها في أجيال متعاقبة، لماذا؟ لأن تشاؤمها الزائد عن الحد لا يعقل أن يكون مقبولا. إن رواية هاملت «الكافينية» نسبة إلى كالفين حين تزعم أن الإنسان مشلول الإرادة أو هو مسلوبها تماماً. وهذا هو اتجاه جوته في فهمه لهاملت، واتجاه كولدرج Goleridge الذي ضلل الكثيرين عندما رأى في شخصية هاملت ما في نفسه هو من خير، وتردد، ومماثلة وتسويف والحقيقة أن كثيرين من عشاق شكسبير لم يستطيعوا أن يقاوموا إغراء الملاءمة بين أفكارهم وكلماته.

ومهما يكن من شيء فإن الكاتبة ريبكاوست أخلاقية متعصبة لمذهبها. وهي دائماً في بحث عن الدليل الذي يثبت وجود الفساد في الطبيعة البشرية، وخلاصة ما يقال عن كتاب ريبكاوست الجديد أنه محاولة أسرفت في تعقب الأفكار الدينية والسياسية في الأدب، الأمر الذي جعل الكاتبة تضطر أحياناً إلى البحث عن الأدلة التي تخدم القضية التي تسعى إلى إبرازها، وهي في سبيل ذلك قد تهمل جانب الاعتدال، أما فيما عدا هذا فالكتاب على صعوبته وجنوحه أحياناً إلى التناقض يعتبر من أكثر كتب ريبكا تعبيراً عن قدرتها على التعمق والفهم.

التاريخ والمذهب الانساني

تناول المقال الرئيسي في الملحق الأدبي لجريدة « التايمز » موضوعاً طريفاً بعنوان « التاريخ والمذهب الانساني » History and Humanism أشار كاتب المقال في بدايته إلى المناسبة التي دفعته للكتابة في الموضوع وهي محاضرة الأستاذية التي ألقاها الأستاذ هيو تريفون روبر Hugh Trevon Roper بمناسبة تقليده منصب الأستاذية في جامعة أكسفورد، وهي عادة جرت عليها كثير من جامعات العالم ومنها بعض جامعاتنا المصرية، وتقضي هذه العادة بأن يلقي الأستاذ محاضرة في موضوعه الذي تخصص فيه، وذلك عقب حصوله على كرسي الأستاذية، وقد كانت محاضرة الأستاذ تريفون روبر بعنوان « التاريخ في نظر المحترفين والعامة » وقامت جامعة أكسفورد بطبع هذه المحاضرة، ولعل الكثيرين من المثقفين يذكرون الأستاذ « تريفون روبر » فهو صاحب كتاب « هتلر في أخريات أيامه » ذلك الكتاب الذي سافر من أجله الى ألمانيا في الأيام الأخيرة ليسجل بنفسه من واقع الحياة هذه الحقبة التاريخية من حياة هذا الرجل الذي لعب دوراً كبيراً لا في تاريخ ألمانيا وحدها بل تاريخ العالم.

ولعل كتاب هتلر في أخريات أيامه من الكتب القلائل التي حظيت بانتشار واسع النطاق، فقد طبعت منه ملايين النسخ تحفظتها الأيدي في لفحة منقطعة النظر، وقد نال هذا الكتاب إعجاب الناس لأنه لم يكن تاريخاً فحسب، وإنما كان إلى جانب ذلك قصة ممتعة جمعت إلى دقة المؤرخ قدرة الكاتب على التصوير والتشويق.

والآن وقد أخرجت المطبعة لهذا المؤرخ الكبير محاضرة الأستاذية التي عنوانها (التاريخ في نظر المحترفين والعامة) يجد صاحب المقال الرئيسي في الملحق الأدبي

لجريدة (التايمز) الفرصة مواتية للحديث عن كتابة التاريخ، وهل يعتبر التاريخ علماً من علوم الإنسانية التي تحتاج إلى قدر من ملكة التخيل؟ أم هو علم من العلوم المضبوطة كالرياضيات والطبيعات؟.

أما أستاذ التاريخ تريفون روبر فيقرر أن التاريخ علم من العلوم الإنسانية، غير أنه لسوء الحظ قد انحرف مع غيره من العلوم الإنسانية إلى تيار خطير يقود إلى الانتحار، هذا التيار هو محاولة تحويل العلوم الإنسانية بصفة عامة إلى العلوم المضبوطة التي تستبد بها دقة العلم وجفافه، بل لقد ذهب أستاذ التاريخ إلى أبعد من هذا؛ فذكر أن هذا التيار الجارف قد طغى حتى على طلاب الفنون الذين أصبحوا في هذه الأيام ضحايا الشعور بالنقص، فهم أيضاً يوشكون أن يحولوا فنونهم إلى علوم مضبوطة، ويرى الأستاذ روبر أن الخطأ المثمر الذي يقود إلى معرفة أكمل خير من الخوف من الخطأ الذي يقود بدوره إلى الجفاف والعبودية، ذلك لأن أستاذ التاريخ الذي يخشى أن يقع في الخطأ، هو في الواقع رجل منع نفسه من الاستعانة بملكاته، كما حرم على نفسه استخدام وسائل المعرفة التي تأتيه من العلوم الأخرى ظناً منه أن هذا قد يؤدي بالحقيقة التاريخية أو يقلل من قيمتها، إن البحث التاريخي يجب أن يظل جديداً دائماً، وذلك بدوام الرجوع إلى الأصل مع تجنب النظرة التي هي وليدة فهم خاطيء للبحوث الأكاديمية.

والأولى بالبحث الأكاديمي التاريخي أن يخشى من شيء آخر هو أن تتغلب مهنة المؤرخ وصنعة على خياله، وأن ينسى أن حالة المؤرخ الفكرية والعقلية لها أكبر الأثر في استخلاص الوثيقة التاريخية وإدراك مفهومها، وقد يكون أحد الطلبة الباحثين أقدر ذهنياً وعقلياً على تفسير الوثيقة وإلقاء الضوء عليها من غيره من الطلبة، فمن الباحثين من يصب كل محتويات مادته التي جمعها من بطون الكتب في أبحاثه العلمية بطريقة تجعل خيط الأحداث والحقائق غير متميز ولا واضح، وربما كان طالب البحث الذي تسقط منه بعض الوثائق أقل خطأ من الطالب الذي تنقصه القدرة على التمييز بين الوثائق فيختار منها ما هو أقل جدوى، ولا يفرق بين المهم والأهم.

إن بحوث التاريخ، سواء ما يتعلق منها بالدقائق الصغيرة وما يتعلق بالقضايا الكبيرة، تتطلب من الباحث قدراً من الخيال مثل القدر الذي تتطلبه علوم الإنسانية من باحثها.

والملاحظ أن الفائمين على تربية أطفالنا، ووضع النظم لهذه التربية يشغلون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يناسب عقول الناشئين، وينسجون شيئاً جوهرياً وهو تدريب ملكة التخيل عند هؤلاء، فإن رياضة هذه الملكة ودربتها وتغريتها الدائب المستمر هو الزاد الأول الذي ينبغي أن نعتمد عليه في تنشئة جيل من القادرين على التمييز والإحساس.

إن العلاقات الإنسانية تعتمد أكثر ما تعتمد على تربية هذه الملكة، ملكة التخيل التي لا يستغني عنها أي إبداع، سواء في ذلك الإبداع العلمي والإبداع الفني، ومن الغريب أننا أصبحنا في هذه الأيام نقلل من قيمة الخيال، فقد كثرت كتب القصة الذي لا يحمه من الأشياء إلا ما يمت إلى واقعه هو بصلة وهو في ذلك أشبه بالفنان الذي يتطلب من النموذج الجالس أمامه أن يبقى ثابتاً جامداً لا يتحرك حتى يستطيع أن ينقل ملامح وجهه في خطوط متجمدة.

وعلى هذا الأساس، ولو سرنا في هذا السبيل فسيصل بنا الأمر إلى أن نعتبر المذكرة الإدارية الميتة، والتي يكتبها أحد موظفي الحكومة نموذجاً للكتابة التاريخية، ويستطرد كاتب المقال في السخرية فيقول: (إن الناس بدأوا بالفعل يتهايمسون بأن موظف الحكومة سيصبح أحسن كاتب للتاريخ، أو على الأقل سيصبح الحكم الذي يبتكم إليه، لا شيء إلا لأنه عاش في مكتب من مكاتب الحكومة فأصبح أقرب الناس إلى العمل الآلي، وأبعد الناس عن العمل الإبداعي الذي يحتاج إلى المخيلة. ومن الغريب أن أسلافنا المؤرخين قد فطنوا إلى هذا الأمر، أما نحن اليوم فنجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نجري مع التيار الذي يسير فيه العالم اليوم، وهو أن نعنى بالجانب العملي ونفصله على الجانب الخيالي. فنهمل على حساب ذلك أهدافاً أكبر من ميدان الدراسات التاريخية.

نشأة المسرح عند اليونان

من المتفق عليه بين النقاد ومؤرخي الآداب أن التمثيل عند اليونان القدماء قد نشأ نشأة دينية، وأن الشعر عندهم كانت تربطه بالدين روابط وثيقة، استطاعت هذه الروابط أن ترفع من شأن الشعر، وأن تجعل له عند الدولة وعند الناس أهمية وخطراً لم يحظ بمثلها الشعر العربي، فلم تكن تربطه بالدين مثل هذه الروابط ولم تعن الحكومات الإسلامية بالشعر العربي عناية اليونان القدماء بشعرهم. ولعل نظرة واحدة إلى تدوين الشعر عند الأمتين اليونانية والعربية كفيلة بإبراز الفرق الواضح بين تناول الأمتين للشعر. فقد وجد عند اليونان في بداية الأمر ما وجد عند العرب من الاعتماد على الرواية والذاكرة في تدوين أشعارهم، غير أنهم ما لبثوا أن اكتشفوا قصور هذه الطريقة وتورطها في الخطأ. ورأى (سولون) الرواة ينشدون الألياذة والأوديسة بطرق غير منتظمة. فقد كان كل راوٍ من الرواة ينشد هاتين القصيدتين بطريقة الخاصة، وبشكل يخالف الآخرين. ووجد سولون أن الناس قد أخذوا ينشدون هاتين القصيدتين في أعيادهم الرسمية الدينية، فوضع قانوناً يقضي بالآي نشد الألياذة والأوديسة إلا بعد صدور نسخة رسمية بحيث يستطيع الرواة أن يجمعوا على إنشادها وطلب من (بزسراط) أن يصدر نسخة مكتوبة من الألياذة، فجمع هذا عدداً عظيماً من الرواة وطلب إليهم تدوين القصائد فصدرت بذلك أول نسخة مكتوبة في تاريخ الأدب اليوناني.

مثل هذه الدقة لم تلاحظ عند العرب إلا في حالة واحدة هي تدوين القرآن. أما الشعر فلم تهتم الحكومات الإسلامية بتدوينه وجمعه. بل لقد كان ينصرف عنه بعض الخلفاء، حتى كان القرن الثاني والثالث للهجرة فظهرت بعض العناية وبعض

الدقة في تدوين الشعر. وأبى بعض الرواة أن يقبلوا ما ينقل إليهم من النصوص القديمة، وأخذوا يعرضونها على العلماء وأهل الثقة بالشعر، وأخذ العلماء أنفسهم يتخيرون. وكان تخييرهم يرجع في الغالب إلى حظ كل عالم من الهزل والجد، من الأمانة والانحراف. فذكروا أن أبا عبيدة وعمرو بن العلاء كانا أصدق من حماد وخلف. فلم يكن عمرو بن العلاء يقبل كل ما ينقل إليه على أنه جاهلي بل كان يترثي في مراجعة النصوص وتحقيقتها.

وعلى الرغم من هذه الجهود التي بذلها العرب في تدوين أشعارهم القديمة فهي لم تسلم آخر الأمر من الاتهام، ولم تظهر بما ظفرت به دقة اليونانيين وحرصهم على أن يكون لديهم أصل واحد لأشعارهم التي كانت تنشر في أعيادهم وحفلاتهم كما تنشر الكتب المقدسة.

لم يقف اهتمام اليونان بأشعارهم عند ظاهرة التدوين وحدها، بل لقد ظفر الشعر في مدينة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد باهتمام شعبي منقطع النظير ولعل أصدق مظهر له ملاعب التمثيل التي كانت أشبه شيء بملاعب الكرة في أيامنا هذه من حيث اهتمام الجماهير الشعبية بها وإقبالهم على مشاهدتها. والخوض في معارك نقدية حول لاعبيها.

وكانت القاعدة عند اليونان في أثينا أن يقدم كل شاعر من الشعراء عدداً من قصصه التمثيلية. ثلاث قصص من المأسى والرابعة بين المأساة والمهابة. وجرت العادة أن يقدم الشعراء هذه القصص إلى أحد أعضاء الحكومة الذي يقرأ هذه القصص ويفاضل بينها ثم يقرر ما يمثل منها وما لا يمثل. ومتى قررت المسرحية وجاء موعد التمثيل رأيت الجماهير تحتشد لرؤية المسرحية، وكان المسرح في ذلك الوقت يتسع لأكثر من خمسين ألف متفرج يجثرون إلى الملعب أو المسرح من الصباح ويستمرون حتى المساء، حيث ينحصر لكل شاعر يوم كامل يعرض فيه مسرحياته، ثم يحكم الجمهور في نهاية اليوم على الشاعر. وبحسب حكم الجمهور يعد الشاعر فائزاً، وقد تهمل قصص الشاعر إذا جاء ترتيبه الثالث.

وقد كان الجمهور كعادته في كل مجتمع ، شديد التأثر بما يرى ويسمع ، سريعاً في حكمه يتدفق حماسة حين يعجب بالقصة والحوار ، ويصبح ساخطاً مزحياً حين لا يعجبه ما يسمع وما يرى . وكثيراً ما كان يشتد سخطه بالممثل فيرميه بالحجارة أو يطرده . وكان من نتيجة ذلك أن أصبح الاعتماد على حكم الجمهور أمراً غير موثوق في دقته . فاحتاجوا إلى تعيين قضاة إذا انتهى التمثيل انتخب الرئيس الذي عهد إليه تنظيم الحفل والإشراف عليه عشرة من الجمهور بطريق الاقتراع ، ثم يحلف القضاة مميناً بالعدل . ثم يصدر حكم القضاة ويكافأ الفائز الأول والذي يليه إجازة واثقناً ، أما الثالث فهو المغلوب الذي لا حظ له في المكافأة .

وهكذا نرى أن اهتمام اليونان بالشعر لم يكن اهتماماً عادياً . وإنما كان اهتماماً نابعاً عن عقيدة ، فقد كانت تجمعات اليونان الغفيرة حول مسارحهم مظهراً وطنياً شعبياً ودينياً مقدساً ، وجزءاً أساسياً من نشاطهم الفني والحضاري .

وقد علمتنا الأساطير اليونانية القديمة أن الآلهة عند اليونان كانوا كالشعر لهم حياتهم الخاصة . وقد كان كل إله يلقي في حياته من ألوان الخير والشر والنعيم والبؤس ما يجيبه إلى الشعب . وكان اليونان إذا عبدوا آلهتهم حرصوا على أن يظهروا تأثيرهم بما يملأ حياة الإله من خطوط فيفرح الشعب لما ينال الإله من نعيم ، يحزن لما يصيبه من شقاء . وكان الطريق الوحيد الذي يظهر به الشعب حبه أو حزنه هو تمثيل حياة الإله .

وكان التمثيل في أول مراحل غناء خالصاً يتغنون فيه بأساطير الإله (باخوس) إله الخمر ، والذي كان يرمز لتعاقب فصول السنة . وكانوا يقومون أثناء الغناء الجماعي بحركات تحكي حياة ذلك الإله . ثم انتقل الموقف من الحكاية إلى حوار يحكي القصة ، حوار بين شخصيتين ، ثم يتخلل هذا الحوار غناء الجوقة الذي يعلق على تلك الأحداث ، وبذلك بدأت المسرحية القديمة تأخذ شكل الحوار والقصة والغناء الجماعي الذي يرأسه عازف الناي .

ثم استكملت بعد ذلك المسرحية بناءها المعروف فاصبحت تتألف من مدخل

ثم بعض الفصول وتتخلل الأغاني المواقف وتعقب عليها، حتى تنتهي المسرحية باغنية الخروج تشدها الجوقة وهي منصرفة من المسرح.

وهكذا نشأ المسرح اليوناني الذي كان له تأثيره في مسارح الشرق والغرب والذي وضع أسسه المعلم الأول أرسطو في كتابه الشعر.

وليم بليك

لعل أبسط وصف نطلقه على وليم بليك William Blake هو أنه شاعر الرؤى والأحلام، وكونه كذلك يجعلنا غمزه ونفضله عن بقية الشعراء الأنجليز. أن لبعض الكتاب مثل تراهرن Traherne لمحات شعرية من نفس هذا الوادي، كما أن في بعض مقطوعات الشعر الانجليزي ما يمت إلى هذا اللون بصلة، ولكن وليم بليك كان الشاعر الوحيد الذي عاش في هذا العالم عالم الرؤى والأحلام. ولهذا السبب صعب على الناس فهم شعره، وليس من شك في أن الكثرة الغالبة من الناس لا يستطيعون تذوق الشعر، ولكنهم لا يمتلكون هذه الموهبة التي تنفذ إلى هذا الفن الشعري، وقد يجد الناس متعة في قراءة القصائد المبسطة بأغاني البراءة لوليم بليك، ولكن عندما يصلون في شعره إلى الجوانب الغامضة يجدون أنفسهم قد ضلوا الطريق.

وعلى الرغم من أن بعض ما كتبه وليم بليك يشتمل على روعة الشعر فإن كثيراً مما كتب ما يزال يحتاج إلى تفسير. ولعل أكثر الناس قدرة على إمدادنا بهذا التفسير هم الشعراء أنفسهم. ويرى الناقد ادوين ميور ان و. ب. بيتس W. B. Yeats والشاعرة كاثلين رين Kathleen Raine كانا أقرب الناس فهما لهذا الجزء من شعر وليم بليك، وأنها وصلا إلى تفسير يفوق كل الجهود التي قام بها الشراح الذين حاول بعضهم وضع تفسيرات يقصدون بها تحديد المعاني الغامضة في شعر هذا الشاعر، والتي تحتل أكثر من معنى. وحاول البعض الآخر إرجاع هذه الصور الشعرية إلى حالات نفسية.

من هذه المحاولات محاولتان: إحداهما مجموعة دراسات لشعر وليم بليك وفنه

مجعتها ونشرتها فيفيان دي سولا Vivian de Sola وأطلقت عليها إسم (الرؤيا الإلهية)، والمحاولة الأخرى كتاب وضعه جورج ونجفيلد George Wingfield بعنوان «الرمز والصورة عند وليم بليك». في المحاولة الأولى أي في كتاب «الرؤيا الإلهية» مجهود يدل على ذكاء وصبر على الدراسة والبحث، وتجد في أول هذا الكتاب مقالاتين للآنسة كاثلين رين أصابت فيهما كبد الحقيقة عندما حددت لنا منهج البحث في شعر وليم بليك، فقد قررت أنه بغير تفسير ديني أسطوري لا يستطيع قارئ هذا الشعر أن يدرك مغاليقه، كما أنها أرجعت معظم هذا الشعر إلى أصول قديمة. فلكي تفهم شعر وليم بليك لا بد أن ترجع إلى التراث الفكري المنحدر إلينا من القديم، تماماً كما تفعل عندما تدرس شعر شكسبير وهومير فعل الرغم من أن الاختلاف واضح تماماً بين شعر شكسبير وهومير وبين شعر وليم بليك فإن القدر المشترك بين هذين النوعين من الشعر هو أن كلا منهما يستمد مادته من تراث الإنسانية الفكري والأسطوري.

ومن ثم وصلت الآنسة رين Raine في بحثها إلى تقرير أن ما في شعر وليم بليك من معانٍ أسطورية ليست إختراعاً بالمعنى الحديث للكلمة، بل إن جميع عناصر هذه المعاني الأسطورية قديمة على الرغم مما قد يبدو على مظهرها الخارجي من الجدة.

ومن بين العناصر التي كشفت عنها في دراستها لثلاث قصائد من شعر بليك عناصر ترجع إلى أساطير دينية تتصل بالأفلاطونية الحديثة، ومن بينها أسطورة بيرسيفون Persephone التي ترمز إلى هبوط الروح إلى الأرض، وحوها في هذا السجن أو الكهف المغلق، واعتبار الحياة التي يقضيها الإنسان على الأرض نوعاً من الحلم، هذه الأسطورة هي الخيط الذي لو تتبعناه في قراءتنا لكتب النبوة في شعر بليك لأمكننا أن ندرك الغامض من هذا الشعر. وفي كتاب الرؤيا الإلهية مقالات أخرى لغير الشاعرة كاثلين رين Kathleen Raine جميعها يدل على دراسة جادة مضنية، ولكنها لا تنتهي إلى نتائج مجدية بل أنها ربما أبعدتنا عن شعر الشاعر.

أما في كتاب «الرمز في شعر وليم بليك» فقد استعان المؤلف جورج ونجفيلد

الواقع محاولة ناجحة في الاقتراب من عالم بليك الذي يتمثل في رسومه وصوره، كما يتمثل في شعره، وفي الكتاب سبعة وسبعون رسماً جمعت من كتب بليك ومن مصادر أخرى. ولقد جاءت تعليقات جورج ونجفيلد على هذه الرسوم كاشفة لكثير من الغموض، ومعطية معلومات عديدة. غير أن أسلوب الكاتب قد امتلأ بكثير من مصطلحات وقوالب علم النفس التي قد تحقق راحة في نفس الكاتب، ولكنها لا تفتأ تثير كثيراً من القلق في نفس القارئ. فقد قال وهو في معرض الحديث عن صورة أرلنجنون كورت Arlington Court لوليم بليك. «أن المرأة أو الآلهة التي تتركب عربتها وتعبّر بها البحر إنما هي رمز للقوى الطبيعية الموجودة منذ البدء، والتي تستقر في العقل الباطن بما فيها من حركات غريزية نحو الاندفاع والسير».

وأخيراً لا بد من الاعتراف بأن الكثير من شعر ولیم بليك وعلى الأخص القسم الذي يسمى «بكتب النبوة» غامض يحير الفهم على رغم ما فيه من غنى شعري، وربما يرجع الغموض فيه إلى أن الشاعر كان يعتمد على الإلهام أكثر مما يعتمد على الذاكرة، ففي شعر ولیم بليك نزر يسير جداً من الذاكرة. وهذا النزر اليسير من عهد الطفولة، ذلك العهد الذي ترى فيه الأشياء جميعها وكأنها خالدة، فيغلب على الظن أن صور الأزهار والمياه والطيور التي تعطيك صورة وضاءة عن الطبيعة الحية، والتي تراها مبعثرة في خلال كتب النبوة قد تجمعت لدى الشاعر من عهد طفولته، لقد قالت الأنسة كاتلين رين إن «أغاني البراءة» عند بليك إنما تمثل الأبدية أما «أغاني التجربة» فتمثل حياة الروح على الأرض. ومع ذلك فشعر الأبدية عند بليك أسهل في الفهم من شعر الزمن.

أوجست سترندبرج

أصدرت سلسلة بنجوين Penguin Books كتاباً يتضمن ثلاث مسرحيات للكاتب المشهور أوجست سترندبرج August Strindberg ، وبهذه المناسبة كتب الناقد الصحفي فيليب توينبي Philip Toynbee نقداً - في جريدة الاوبزرفر لشخصية الكاتب المسرحي المشهور واتجاهاته في الكتابة .

وخلاصة رأي توينبي Toynbee أن سترندبرج منذ أن اكتشف، وعرف في بلاده وخارج بلاده، لا يعبر إلا عن جانب واحد من الحقيقة، وإذا كان ثمة سبب لذلك فهو ان سترندبرج لم يكن في تكوينه العقلي والنفسي مثل جيته أو شكسبير أو تولستوي ، ولكنه بقي في كل أعماله نموذجاً من العباقرة ذوي العين الواحدة - إنه بوليفيمس Polyphemus المعذب يثن في كهفه .

ولد سترندبرج من أب من طبقة الأثرياء وأم خادمة . وكانت بداية طفولته تمهد لما أصابه من اضطراب في قواه العقلية فيما بعد، ولم يكن يتمتع من أمه بالحب الذي يشبع عواطفه، ولحقته بركات كل من فرويد وماركس في مهده وفي طفولته، وفي سن الثالثة عشرة ماتت أمه التي كان متعلقاً بها، وحلت محلها زوجة أب قاسية، أكدت كل ما هو معروف عن زوجات الآباء من قصص وأضافت إليه . وترسب ذلك كله في أعماق الفتى وهو في سني شبابه الأولى، وعانى في خلال حياته التي تدهشك لطولها، عانى الأدمان على شرب الخمر والإفراط في الاتصالات الجنسية، وتعرض في حياته للام الضمير والفقر والاختلال العقلي، كما أصيب بفشل في ثلاث زيجات . ثم مات بعد ذلك وسط تهليل المعجبين، ولكنه جاء تهليلاً متأخراً فقد زاد إكبار الناس له في وقت لم يكن فيه محتاجاً إلى إكبار الناس. وعُظِّم بعد موته تعظيماً لم يتله إبسن

نفسه ، ثم سقط في مهاوي النسيان والإهمال سنين طويلة . أما اليوم فإن شهرته تنال قسطاً من التقدير والاحترام .

وستنبرج ، في رأي كاتب المقال ، هو إلى حد كبير نتاج العصر الذي كان يعيش فيه . وليس يعني هذا أنه كان يكتب أو يعيش وفقاً للتيارات الفكرية التي كان يعيشها أو يعبر عنها المعاصرون له . وإنما المقصود هنا أنه كان في حياته وفي فنه أحد هؤلاء الرومانتيكيين المتكودين الحظ الذين لم تستطع الواقعية أن تخفي الطبيعة الحقيقية لصورهم . إنه في هذه يختلف قليلاً عن إيسن ، فقد كان إيسن رومانتيكياً في بعض الأحيان وواقعياً في أحيان أخرى . أما سترنبرج فقد كان دائماً رومانتيكياً حتى عندما يضيف على كتاباته ظلالاً من الواقعية . فروايته المسماة « الأنسة جوليا » مثلاً تقع معظم أحداثها في مطبخ ، وكثير مما جاء فيها متعلق بشخصية طباطخ ، ومع ذلك فإن قصة هذه السيدة الشابة نصف المجنونة التي تلقي بنفسها بين يدي خادم هي قصة رومانتيكية لحماً ودماً

والبصيرة الرومانتيكية بصيرة ذات عين واحدة ، ذلك أنها تؤثر المشاعر الحادة على المعنى الكبير الرحب المتسع . والمشاعر الحادة يمكن أن يحققها كبار الكتاب عن طريق التأمل الناقد لجانب واحد من جوانب الحياة . صحيح إن سترنبرج قادر على كتابة أعمال ينتصر فيها الحب والأمل في النهاية مثل ما جاء في روايته المسماة Easter فقد جاءت نهايتها رائعة في تفلؤها ، بينما وصلت نهايات رواية الأب والأنسة جوليا إلى قمة اليأس . ومع ذلك فإن تفلؤ سترنبرج في روايته المسماة إيستر لم يكن عن طبيعة فيه ، ولكن لأن الكاتب حول الدائرة التي يعيش فيها ونظر بالعين الواحدة إلى الحياة من الجهة الأخرى من الدائرة . ومهما يكن من شيء فإن هذا الاتجاه نادر في أعماله الفنية ، يرجع إلى لحظات الحظ السعيد في حياته الخاصة . وأما الكآبة ، وأما الظلمة ، وأما اليأس فهي السمات الدالة المميزة لفن سترنبرج . وإذا انتقلنا إلى كاتب آخر مثل شكسبير فإننا نرى أنه إذا كان لم يكتب في حياته غير روايته Timon of Athens فيسقط يعتبر كاتباً عظيماً . إن رواية كهذه تظهر إلى أي حد تختلف النظرة المتشائمة في الحياة من كاتب إلى آخر . عندما نقرأ أحسن ما كتب سترنبرج نشعر أننا

نساوق نحو حقيقة واحدة مخيفة، ونجد أنفسنا مضطرين للتسليم معه بهذا اللون الواحد من الحقيقة.

وإذا كان الإنسان يقضي معظم حياته في ركود عاطفي فإنه عندما يتاح له أن يترك هذه الحالة من الركود فليس أمامه إلا أن يتحرك إما إلى السعادة وإما إلى التماس، إما إلى الحب وإما إلى الكراهية، إما إلى الرعب وإما إلى الشجاعة.

وهكذا يمكن أن يتجمع أمام كبار الكتاب خليط من العواطف الإنسانية المتناقضة، والعظيم من هؤلاء يستطيع أن يبرز لنا هذه العواطف جميعها، لا يكتفى بلون واحد منها وإنما يضع كلا منها بجانب الآخر. هذه هي البصيرة المزدوجة التي لا تكتفي بجانب واحد من الحقيقة والتي تبصر الأشياء بزوج من العينين لا بعين واحدة. مثل هذه النظرة هي التي نحققها في الفن، وهي تختلف كلية عن النظرة السطحية التي لا تنتمي إلى عالم العواطف الإنسانية بقدر ما تنتمي إلى حالة الركود الرتيبة التي نعيش فيها معظم حياتنا.

إن سترنبرج ينظر إلى الحياة بنفس العمق الذي ينظر به شكسبير. غير أن سترنبرج لم يستطع أن يظهر لنا ما يرى في صورة مكبرة مركزة مثل ما فعل شكسبير في رواية هاملت، أو في رواية العاصفة، فإنه في هاتين الروايتين يثير فينا عاطفتي الرعب والشفقة، وإذا كنا نشعر لهاتين بشيء من الارتياح فما ذلك إلا لأن هذه العواطف التي أراد لنا أن نشعر بها ما هي إلا صورة مركزة غاية التركيز، بارزة غاية البروز، لعواطف نشاهدها ونحققها في حياتنا اليومية، ومع ذلك فإن الصورة المتشائمة للحياة ليست دائماً صورة مركزة، وكل الذي نستطيع أن نقوله: إن مرض سترنبرج النفسي قد كان وسيلة رائعة لكشف عن جانب واضح من جوانب الحقيقة.

وليم فوكنر

عُنى النقاد في أكثر من موضع بالكتابة عن الكاتب الأمريكي المشهور (وليم فوكنر)، ويمتاز المقال الذي كتبه عنه الناقد (لامبرت) بنظرته الموضوعية تجاه إنتاج فوكنر القصصي، تلك النظرة التي أبرزت أخطاء فوكنر وعيوبه ووضعتها جنباً إلى جنب مع محاسنه وأفضاله.

يعتبر فوكنر في نظر لامبرت أعظم كتاب أمريكا المعاصرين على الرغم من موجات الهجوم التي يمكن أن يتعرض لها، فقد لامه الكثيرون على خطابه المبشذل الذي ألقاه عقب حصوله على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٤٩، كما شعر كثيرون بالحرج والخيبة عندما استمعوا إلى حوار مسرحيته (صلاة على روح راهبة) أثناء تمثيلها على مسارح إنجلترا.

وليس هذا وحده هو ما يؤخذ على فن فوكنر فإن ثمة مأخذ أخرى تتصل باتجاهه في الكتابة، فكثيرون ممن قرأوا له تضايقهم حملات الكراهية والسخط التي يسرف الكاتب في توجيهها إلى بعض عناصر الفساد في المجتمع الذي يعيش فيه. إنه كان يطمح في أن يسود المجتمع الأمريكي نوع من التحضر الخلقي الذي يضيء على الإنسان ثوب الأرستقراطية والنبيل، ولكن هذا الأمل لم يتحقق، فقد تدهورت الطبقة الأرستقراطية وانحطت عن المستوى الذي يطمح إليه الكاتب، بينما ارتفعت طبقة التجار العاملين إلى مستوى أعلى. وكان يرجع هذا الانحطاط إلى عنصر المرأة وعنصر الزنوج، وأسرف في هذا الدرجة كاد يفقد معها زمام نفسه، حتى أن القارئ ليجد نفسه مضطراً أن يقف عند بعض عباراته موقف الساخر، كما أن كتاباته أحياناً ما تذكر بصناعة الساعات، وما فيها من مهارة ودقة تتطلب الكثير من اللف والتعقيد للدرجة قد يصعب على القارئ معها أن يتبع سير الأحداث.

لم تنطفيء عبقرية فوكنر على الرغم من هذه المآخذ، فقد أشعلتها شرارة

الصدق التي هزت كيانه عندما رأى تعفن المجتمع الارستقراطي، وانهيار الأمل في تحقيق النبل الذي يسعى إليه. وزاد في اتساع رقعة الفساد والتحلل ما خلفته الحرب العالمية الأولى من شعور الاستهتار بالقيم والمبادئ الإنسانية، وانتشرت عدوى الاستهتار بين الناس حتى شبهها فوكنر بنار الجحيم التي تلتهم كل شيء.

ومن يقرأ كتبه واحداً بعد الآخر، يستطيع أن يطلع على بناء كامل لمنطقة شمال الميسيسيبي وما في حياتها الاجتماعية من صور الجمع بين المتناقضات، كما تكشف هذه الكتب القناع عن كثير من علاقات الإنسان بأخيه وما تنطوي عليه أحياناً من انتهازية واغتصاب. غير أنه لم ينس في ثورة سخطة على البشرية أن يجد الرجل البسيط المكافح، ولم يكن يخلو في تصويره هذا من قصد إنساني نبيل. ومن قصصه التي تمثل فيها هذه الناحية الأخيرة قصته التي كتبها أثناء الحرب العالمية الأخيرة، تلك الحرب التي عانى من ويلاتها وأصيب بسببها في حادث طائرة بفرنسا، كتب عقب هذه الحرب قصته المسماة (أجر الجندي)، وفيها يحكي النهاية المفجعة لحياة جندي يعود إلى وطنه قتيلاً. وفي قصة (الجلبة وسورة الغضب) التي اقتبس عنوانها من كلمات شكسبير الرائعة التي وردت في رواية (ماكبث) عندما صور شكسبير الدنيا بحكاية مليئة بالجلبة والغضب يحكيها أبله ولا تنتهي إلى شيء. يحاول فوكنر أن يحكي قصته هو الآخر على لسان أبله مستخدماً الحوار الدارج لكي يكشف به عن عنصري البراءة والفساد اللذين يمثلان في رأيه الطبقة الاجتماعية التي يحاول تصويرها.

وفضيلة فوكنر الفنية إنما تظهر في قدرته على النفاذ إلى مشاعر أفراد المجتمع على اختلاف مداركها العقلية، وفي إحساسه بما يعانونه من آلام الخيبة والفشل، كما تظهر براعته في قدرته على تحليل الانحراف الذي يصيب أفراد المجتمع الفاسد، هذه الفضيلة هي التي جعلته يتقدم جميع كتاب القصة في أمريكا اليوم.

ومن فوكنر تنتقل إلى شخصية تاريخية قديمة لعبت دوراً كبيراً في حياة الشعراء والكتاب على مر العصور، تلك هي شخصية كليوباترة ملكة مصر المعروفة فقد كتب Peter Green في جريدة الأوبزرفر/Observer مقالا عن دراسة جديدة كتبها أحد المؤرخين عن كليوباترة محاولاً أن يخلصها من فوضى الدعاية السياسية التي شاعت أن

تستغل موقف أكتافيوس بعد انتصاره على زوج أخته أنطونيوس. في موقعة أكتيوم، الذي ساءه أن يرى قائدين من كبار قواد روما هما يوليوس قيصر، ومارك أنطونيوس يضعفان أمام حب كليوباترة. واعتقد أن مثل هذه المرأة توشك بفتنتها أن تخرب الامبراطورية. وأراد أن يشوه بدعايته السيئة من صورة كليوباترة، ولم يسكت عن ذلك الامبراطور أغسطس، بل استغل نفوذه في التأثير على شعراء البلاط الذين كانوا يحيطون بقصره، وجعلهم يصورون هذه الملكة في صورة امرأة غلبت عليها الدعارة الجنسية، وأفسدت بالآعيبها الروماني النبيل أنطونيوس، ورأى فيها بلوتارك Plutarch امرأة رائعة الجمال في حاجة إلى الحماية، وهبتها الطبيعة فائضاً من شهوة الحب المدمرة، ثم جاء شكسبير فأخذ رأي بلوتارك هذا وخلده في روايته. فلم يكن أمام الدارسين والرومانتيكين بعد ذلك إلا أحد أمرين. إما أن يصورا هذا الجانب الساحر المثير من حياتها وإما أن يقتصروا على تجريدها من إنسانيتها.

إِذْرًا بَاوْنَد

منذ أكثر من عشرين عاما وجهت إلى الشاعر الأمريكي إزرا باوند تهمة الخيانة وصدر عليه الحكم بالإعدام، ولكنه نجا من العقوبة بعد أن ظهر من الكشف الطبي أنه لا يتمتع بكامل قواه العقلية، وأن هذا المرض يحول دون تنفيذ العقوبة، وأودع إزرا باوند، منذ ذلك التاريخ، في مصحة سانت اليزابت للأمراض العقلية بواشنطن وراأت حكومة الولايات المتحدة أن تطلق سراح الشاعر بعد أن قضى اثني عشر عاماً في سجنه دون أن تتخذ نحوه أى إجراء قانوني آخر، وعلى أثر خروج الشاعر من المصحة التي كان حبيسا بها طوال هذه المدة، قام بزيارة أحد رجال الكونجرس الأمريكي الذي كان له فضل السعي في إلغاء حكم الخيانة الذي كان قد صدر ضد الشاعر، وكان أول تصريح نطق به لمراسلي الصحف قوله: لم أكن أتخيل مستر روزفلت من البلاهة بحيث يصدق في هذه الأكاذيب التي زعمت أنه قد كان لي نشاط سياسي في إيطاليا أثناء الحرب الأخيرة. ثم عاد فتحدث عما ساء « بحفرة الجحيم »، يقصد المصحة التي كان يقيم بها فترة اعتقاله - تحدث عنها فقال. لقد كان عزائي الوحيد مدة إقامتي في هذه المصحة هو اعتقادي بوجود ١٦٠ مليون حالة جنون أشد خطراً من حالي خارج المصحة. ويبدو من هذا التصريح أن الخصومة التي قامت بين الشاعر وبين بلده كانت ما تزال لها جذور عالقة بنفسه، بل إن كاتب المقال يعتقد أن الخصومة بين الشاعر الذي بلغ في ذلك الوقت الثالثة والسبعين من عمره وبين بلده ستظل متقدة حتى الموت.

وبعد، فما الذي حدث من هذا الشاعر حتى تغضب عليه بلده كل هذا الغضب؟ في أثناء الحرب العالمية الأخيرة عندما كانت جنود أمريكا تنبث في أماكن كثيرة من هذا العالم، سمع صوت إزرا باوند يحمله الأثير مصرحاً بأن كل ما تصنعه أمريكا من إصلاح اجتماعي لا يتعدى أن يكون تعبيراً بالطاعة والولاء لكل من

موسوليني وهتلر، وأردف حديثه بقوله إنها أي موسوليني وهتلر- هما قائدا أمريكا وزعيمها. سمعت أمريكا هذا التصريح من إزرا باوند فجن جنونها وأصابها الذهول إذ كيف يمكن لشاعر وناقد وصفه T.S. Eliot بأنه أجدود صانع للشعر وأن اكتشافاته الرائعة لتقاليد الشعر المنسية التي أهملتها عقول المعاصرين، قد أعادت الخصوبة لجيل بأكمله من الكتاب؟ كيف يصبح شاعر كبير مبدع كهذا مجرد بوق للنائضة؟ من هنا نشأ الخلاف بين الشاعر وبين بلده، ومن أجل هذا اتهم بالخيانة ووضع في مصحة الأمراض العقلية اثني عشر عاماً.

أما الشاعر فقد ولد من أب كان يعمل في دار لصك النقود في فيلادلفيا. وفي هذه المدينة الراقية نشأ إزرا باوند وذهب إلى الجامعة. وكان أبواه على قدر من الثقافة والعلم ومن أصحاب العقول الجادة. وكان إزرا خجولاً في صغره مطيعاً وممتثلًا لما يلقي إليه من توجيه، على عكس ما يرويه هو عن نفسه من حكايات يثبت بها أنه كان طفلاً ثائراً متمرداً. ولما جاء عام ١٩٠٩ كان إزرا باوند قد أتم نشر أول مجموعة من شعره، وكان قد أستقر به المقام في لندن. وفي سنة ١٩١٣ عندما ذاع صوت الشاعر وسمع في جميع أنحاء أوروبا أصبحت استأثراً في نظره « تلك الجزيرة الصغيرة الغيبة الباردة كلحم الضأن الميت » وانتقل بعد الحرب الأولى إلى باريس وبعدها رحل إلى ساحل الريفييرا الإيطالي.

وكان أحسن إنتاج إزرا باوند هو هذا الذي نشر له ما بين سنتي ١٩٠٨، ١٩٢٠ وفي هذه المدة أخرج تراجمه الحرة من الأدب الياباني والصيني والبروفنسالي والإيطالي واللاتيني

وباوند أحد الأدباء الثوريين، بل لعله أشهر ثوار هذا القرن على الإطلاق. وكانت ثورته كثورة غيره من زعماء الحركات الأدبية، اعتمدت كغيرها على استعادة التقاليد القديمة وتنميتها، فبعد الحرب العالمية الأولى كان الشعر الانجليزي والأمريكي يعاني من حالة الركود، ومن السهولة في الأداء والمضمون الشعري حتى ليكاد يتسم بالفقر في المعاني والمعمق في الإبداع، فكان أول شيء طالب به باوند هو العودة إلى الماضي بروح جادة وشاعرة حتى يمكن الظفر بشعر جديد. ولم يقصد

بالعودة إلى الماضي الرجوع إلى الرومانسيين، بل الرجوع إلى أمثال دانتي وكافالكانتي
» Gavalcanti. أما شعره هو فإنه ما كاد يتخلص من تأثير بروننج Browning
والنهايات الميتة لحركة المصورين Imagist Movement حتى اكتسب القوة وسعة
الخيال مع البراعة في الصنعة. وقد تحرر من كثير من القيود مع التزام نظام لشكل
القصيدة لا يجيد عنه، أما موهبته التي تثير الإعجاب حقيقة فهي في قدرته على أن
يأخذ كل ما يحتاجه من أساتذته القدماء، وبخاصة المعاني الغامضة التي يفسرها هو
لنفسه التفسير الخاص، ثم يستخدم اكتشافاته هذه في خلق شعر انجليزي جديد.
ولكن إزرا باوند لم يكتف بأن يكون أستاذاً مرموقاً في ميدان الشعر والنقد
فحسب، بل أراد في السنوات الأخيرة أن يجعل من نفسه مصلحاً اجتماعياً واقتصادياً.
وأصبحت كلمة «الربا» لا تفارق كتاباته سواء ما كان منها بالشعر أو بالنثر حتى
أصبحت معنى مجرداً يرمز لشيء في نفسه. وفي قصيدة له، عنوانها «بالربا» يقول:

«بالربا لا يحمل الصوف إلى السوق»

«ولا تعطي الأغنام ربحاً، الربا وباء يقتل الماشية»

« إنه يجعل الإبرة في يد العذراء بليدة لا تعمل »

« ويعوق غازل النسيج الماهر ويوقف ذكاه »

ولما كانت صرخات إزرا باوند الاقتصادية لم تقابل من كثيرين بالعناية
والاهتمام فقد أصبح باوند الميشر بسياسته الاقتصادية هذه يعيش حائقاً مغيضاً في برية
منعزلة من صنع نفسه، وبدأت عواطفه تتخذ أشكالاً غريبة في نظر مواطنيه، وعلى
الخصوص عندما أعلن نفسه معادياً للديمقراطية.

ولكن إزرا باوند برغم ما يصفه به مواطنوه من انحراف وشذوذ، وبرغم ما
يتعرض له من هجمات الخصوم فهو ما يزال يحتفظ لدى كثيرين من متبعي إنتاجه
الأدبي بالتقدير والحب.

فرانسواز ساجان

إن الشيء الطبيعي في أي باليه أن يقرن اسمه باسم الموسيقى الذي وضع موسيقى هذا الباليه أو باسم الراقصة التي تؤدي الدور الأول فيه، ولكن باليه: « الموعد الذي لم يتم » والذي عرض في لندن منذ أعوام، ثم طوف بعد ذلك في نواحي العالم المختلفة، يشذ عن هذه القاعدة، ذلك أن اسم هذا الباليه لا يقترن باسم مؤلف موسيقاه، أو باسم راقصته الأولى، وإنما يقترن باسم فنانة كانت وقتئذ في الثانية والعشرين يقال إنها مؤلفة القصة، هذه الفتاة هي فرانسواز ساجان فتاة فرنسا الأولى ومن أشهر كتابها المعاصرين. والواقع أن فرانسواز ساجان لم تكتب قصة هذا الباليه فقد كان ما علمته أن وضعت هي بذور الفكرة التي تقوم عليها القصة، وكان ذلك وحده كافياً أن يضاف على العمل كله هالة من الشهرة والامتياز. ولا غرو فقد بلغت فرانسواز ساجان في سن الثانية والعشرين ما بلغه فولتير في سن الثانية والثمانين من الشهرة وربما أكثر. وليس يعني هذا أن شهرة ساجان سوف تستمر على هذا الحال مدى الحياة، فقد تتبخر هذه الشهرة في سن الثانية والثلاثين، بل ربما نسي اسمها تماماً قبل أن تصل إلى هذه السن. وعلى الأخص إذا عرفنا أن كثيراً من فنون الدعاية الحديثة أغلبها مصطنع لا يدوم أثره بأكثر مما تدوم فقاعات الصابون. ولكنك تستطيع أن تلمح السحر الذي يكتنف اسم هذه الفتاة من العلاقة التي تربط بينها وبين هذا الباليه. فعندما كانت تتأمل للشقاء عقب حادثة السيارة التي وقعت لها منذ أعوام زارها الموسيقار الشاب ميشيل ماني Michel Migne، وتعاونوا معاً في تأليف بعض الأغاني العاطفية، ولاح لها في هذه الأثناء أن يقوموا معاً برحلة في عالم من الفن جديد على كليهما، ولم يكن قد سبق لأحدهما أن خاض ميدان الباليه، واستطاعت هي أن

تضع التخطيط الأول لباليه من فصل واحد عن شاب ييرق له الأمل ثم لا يلبث أن يعتريه اليأس.

وتسلح الموسيقار الشاب ميشيل ماني باسم صاحبه الفنانة الشابة ، واستطاع أن يرفع رأس المال الذي يتكون منه المشروع إلى المستوى اللازم له ، ولم يجد صعوبة في الاتصال بأشهر الرسامين والمخرجين . فقد رسم له الرسام الشاب Browning مناظر الباليه ، كما لم يتردد المخرج السينمائي المشهور روجر فاديم في أن يأخذ باقتراحات ساجان ويصحبها في القالب الراقص الذي يتطلبه الباليه . وحالفهم الحظ فاستطاع المسيو سارفاتي Sarafati أن ينجح في الحصول على إعانة مالية قدرها مليونان وخمسمائة ألف فرنك من وزارة التريه القومية ، وعندما شكت بعض الصحف من ضخامة المبلغ رد عليهم المخرج فاديم قائلا : إليس إنفاق المال على مثل هذا العمل أجدى من إنفاقه على حرب الجزائر؟

وقامت ضجة كبيرة أزعجت مزاج الكاتبة الرقيقة هرانسواز ساجان . وبعد فمن تكون هذه الإنسنة التي تكاد تختفي صورتها وسط هذا الضجيج الذي يحيط باسمها؟ ولدت فرنسواز في باريس وهي أصغر ثلاثة من أخوتها وكانت أمها من طبقة برجوازية متدينة ، حاولت كل جهدها أن تنشئ أبنيتها تنشئة مسيحية تضمن لهما سلامة الروح والجسد ، ولكنها فشلت في ذلك فبعد أن قضت فرنسواز فترة من تعليمها في دير للراهبات ، تحولت بعدها الى إحدى المدارس الخاصة ، حيث حصلت على البكالوريا بقسميها الأول والثاني ، ثم التحقت بالجامعة ، ولكنها لم تستطع أن تجتاز امتحانات السنة الأولى ، وكان هذا آخر عهدها بالحياة الجامعية ؛ التي تركتها وعقدت العزم على أن تصبح كاتبة ، وصرحت في ثقة تامة بأن نجاحها مكفول متى ما أخرجت لها المطبعة الكتاب الأول . واستعارت لنفسها إسم ساجان من شخصية الأميرة دي ساجان إحدى شخصيات المؤلف Proust في رواية « في البحث عن الأوقات الضائعة » . وهي من المعجبات بكتابات سارتر؛ فكثيراً ما تحدثت عنها بحرارة ، وكثيراً ما تقتبس من راسين ، كما تشير في كتاباتها إلى كاتب أو اثنين من

الكتاب المعاصرين لها. ولكن لم يحدث أن كتبت أي مقالات في النقد الأدبي . وليس لها مذهب خاص في الأدب، أكثر من أنها تكشف في كتاباتها عن القلب الإنساني في الأسلوب الفرنسي التقليدي. ويختلف الناس في تقديرها، ولكنها تظفر بتقدير كبار السن من الكتاب بصفة خاصة، مثل مورياك، ومورو. وكتاباتها لا تروق أيضاً لمن تقدموا في السن ممن لا تحذعهم المظاهر الخلابه، كما تهتم بكتابتها الطبقة العاملة من عامة الشعب الذين يستهويهم الكلام عن الحرية الجنسية. ويبدو لك من القصة الأولى التي نشرتها في سن الثامنة عشرة أن الكاتبة تعيش في عالم مليء بالإغراء، حافل بأصواء النيون حيث يعيش نجوم السينما وأبطال الرياضة وأعضاء الأسر المالكة، وحيث العربات الفاخرة وكوؤوس الويسكي، وشاع عنها ذلك حتى سماها الفرنسيون « الوحش » أو « الخرافة الحية » أو الأميرة مارجریت الفرنسية.

وإذا نظرت إلى الكتب الثلاثة الأولى القصيرة التي أنتجتها فرنسواز ساجان، والتي بنت عليها الكاتبة هذا الصرح المنيف من الشهرة، تعتريك الدهشة، فإذا انتهيت من قراءة الكتابين الأولين. « مرحبا أيها الحزن »، « وابتسامه ما » أدركت أن السبب في هذه الدعاية الكبيرة إنما يرجع إلى مهارة الكاتبة في تصوير أكثر العواطف الإنسانية جاذبية، ونعني بها فورة الحب الأولى، أو برودة الحياة القارسة كما تترأى في سني المراهقة والشباب. وفي كتابها الثالث المسمى « في شهر واحد في سنة واحدة » تظهر شخصية الشباب اليائس الذي يجب ولا يجد الجزاء على حبه، غير أن كتابها هذا قد كشف القناع عن ميزات لم تكن موجودة في الكتابين الأولين، وهي قدرة الكاتبة على روح التهكم والدعابة. وعلى الرغم من أن الكاتبة الشابة تعترف من وقت لآخر ببعض الآراء السياسية ذات الطابع اليساري، وعلى الرغم من أنها عضو في اللجنة التي كانت تعمل على وقف الحرب في الجزائر ونشر السلام في هذه المنطقة، فإنها لا تظهر اهتماماً بأي موضوع آخر غير موضوع العلاقات الشخصية تتناولها من وجهة نظر نسائية وعلى نطاق عاطفي خالص.

مَاذَا صَنَعَ دَاروِين؟

إن أول يوليو من كل عام هو موعد الاحتفال الرسمي، في لندن بذكرى البيان المشهور الذي غير مستقبل دراسات علم الأحياء، ففي يوليو من عام ١٨٥٨ سلم تشارلز دارون Charles Darwin، والفريد راسل والاس Alfred Russel Wallace إلى جمعية لينين Linnean Society نصوص البحث الذي قاما به عن نظرية « النشوء والارتقاء عن طريق الانتخاب الطبيعي »^(١).

ولم يكن لهذا البحث في ذلك الوقت أثر مباشر فعال يحرك العالم، فقد كتب دارون بعد بضع سنين من قراءة هذا البحث يقول: لم يجلب إنتاجنا المشترك غير انتباه القليلين، ولعلي لا أتذكر من أقوال المعلقين غير ما نشره الأستاذ هوتون Houghton من جامعة دابلن. وكان رأيه يتلخص في أن كل ما هو جديد في بحثنا زائف، وأن كل ما هو صحيح قديم.

كان عمر دارون في عام ١٨٥٨ تسعة وأربعين عاماً، وكان والاس في الخامسة والثلاثين، وكانت بحوثهما متشابهة في كثير من أجزائها، ولكنها اختلفت في تاريخها وأصلها، فبحوث دارون هي تبلور لأكداس من المواد تجمعت أثناء وبعد عودته من رحلته في البيجيل Beagle، وهي سفينة تابعة لأسطول المراقبة الذي كان يشغل فيه دارون وظيفة عالم طبيعي من ديسمبر ١٨٣١ حتى أكتوبر ١٨٥٦. ففي هذه الفترة طاف دارون حول العالم وكانت لديه الفرص أن يكتشف أرض أمريكا الجنوبية

(١) استعنا في كتابة هذا المقال بالمعد الخاص بدارون من مجلة Humanity الصادر في أول يوليو سنة

وجزرها المحيطة بشواطئها الشرقية والغربية. وأن يهبط في كثير من الجزر المتفرقة مثل جزر جالاباجوس، وكيلنج وموريتيس Mauritius، وسنت هيلانة. وزار كذلك نيوزلندة، وجنوب استراليا، ورأس الرجاء الصالح، فكان لديه الوقت الكافي لرؤية كثير من أنواع الحيوانات المختلفة، ودراسة حياة النباتات والحفريات، ومشاهدة هذه الأشياء ذاتها في الجزر المتاخمة للقارة؛ مع ملاحظة الاختلافات التي تنشأ بين حياة وأخرى، ودراسة أسباب هذه الخلافات. واستطاعت ملاحظاته ومذكراته أن تملأ مجلدات كثيرة، وأن تهيه له المادة اللازمة لدراساته التي استغرقت حياته كلها.

وعقب عودته من رحلته اختار لإقامته مكانا في شارع جريت ماريدورو (Great Maridorough)، وبدأ العمل في قصة مغامراته المثيرة. وعلى أثر قيامه بهذا العمل العظيم منحه أبوه الدكتور روبرت داروين من شروزبري Shrewsbury مبلغا كبيرا من المال ساعده على أن يتزوج من ابنة عمه. إمسأ ودجود Emma Wedgwood، فاقرن بها في ١٨٣٩ ثم اتخذ العروسان لها بيتا في ١٣ جورستريت Gower Street حيث قضيا فيه ثلاث سنين، ظهرت له في أثناءها أبحاث الجيولوجيا والتاريخ الطبيعي للبلاد المختلفة التي زارها أسطول المراقبة، وكانت هذه الأبحاث هي الجزء الثالث من التقرير الرسمي عن الرحلة.

وفي العشرين سنة التالية عكف داروين على دراسة الاختلافات التي ظهرت بين حياة وأخرى، وكانت هذه المشاكل لا تبدو للمعاصرين له ذات أهمية.

وإذا كانت الحيوانات الثديية والطيور تختلف عن مثيلاتها في الجزائر المحيطة بها، فإن ذلك لأن الله شاء لها أن تكون كذلك.

غير أن داروين لم يقف عند حد العلاقة بين أنواع معينة من الحيوان والنبات، بل فكر في أن يقتصر أصول هذه الكائنات ووسائل تفرقها وتشتتها، ثم يرجع كل هذه العلاقات إلى ماضيها البشري

ولم يمض على زواج داروين فترة طويلة، حتى انتقل إلى داوين هاوس House

Down (في مقاطعة كنت Kent). وفي حديقته الواسعة استطاع أن يجري تجاربه ويقيد ملاحظاته، وأن يجعل من كل هذه موضوعاً للتأمل والدراسة. وساعده وقت الفراغ في حياته المنظمة أن يراجع جميع الحقائق المجمعة من تجاربه الكثيرة، ومن اطلاعه الواسع الدقيق على الكتب التي تناولت موضوع دراسته. من بين هذه الكتب مقال كتبه مالتوس Malthus بعنوان «مقال عن السكان». وكان لهذا المقال تأثيره العميق في نفس داروين وساعده في الوصول إلى نتيجة واحدة لا مفر منها: وهي أنه ما من حياة إلا وقد انحدرت من حياة أخرى. أما النتائج أو الذرية فقد أصابها التغير والتحويل أحياناً، وربما كان ذلك بمحض الصدفة. وقد اتضح أن ثمة عاملاً انتخابياً له تأثيره القوي في عدد ضخيم من الذرية المنحدرة من كثير من النباتات والحيوانات. هذا العامل هو الموت. فلو لم يكن هناك موت لأصبحت البحار كتلاً متجمدة من الأسماك التي تكدمست فتجمدت، ومع ذلك فإن الموت ليس العامل الانتخابي الوحيد لجميع صور الحياة، بل إن هذه الصور التي صمدت للموت قد خضعت لعملية انتخاب مستمرة في عيظها البيئي. فالصورة التي هي صالحة بصفة خاصة لظروف البيئة على نحو ما، كان لديها الاستعداد للبقاء والتكاثر والتلاؤم مع ظروف البيئة المحيطة. في حين أن الكائنات الأخرى التي هي أقل صلاحية كانت أقل نجاحاً بل ربما وصل بها الأمر إلى الانقراض.

إذن فعملية الانحدار أو التسلسل في النسل كانت فيما يبدو العملية التي أدت في الوقت المناسب إلى ظهور أجناس جديدة. ومن ثم فإن سلسلة الحياة لا تفهم إلا بالرجوع إلى البيئة الطبيعية التي تلعب فيها ظروف المناخ وطوبغرافية الأرض، والعلاقات بين اليابس والماء، والتاريخ الجيولوجي الطويل المدى أدواراً هامة. كانت هذه هي جماع النظرية التي جمع لها داروين حشداً كبيراً من الأدلة.

ولم تتركز دراسات دارون جميعها حول فكرة الانتخاب الطبيعي، فقد أصدر في سنة ١٨٥٨ بالإضافة إلى المجلد الذي أصدره عن رحلته في الـ Beagle مجلداً آخر سماه «رحلة عالم طبيعي» وهو خمسة أجزاء من تقرير الرحلة المتعلق بعلم الحيوان. كما أصدر بحثاً عن طبيعة شعب المرجان، وثلاث مقالات عن الشدييات أو

الحيوانات ذوات الأقدام Cirripedes الهداية كما تقدم بعدد من البحوث لبعض الجمعيات العلمية.

وفي مساء الجمعة الموافق ١٨ يونية سنة ١٨٥٨ وصل إلى صندوق بريد دارون مقال كتبه الفريد راسل والاس الذي كان حتى ذلك الوقت، غير معروف لدارون وقد اتيح لولاس مثل ما أتيح لدارون من القرص مع الفارق، فقد رحل والاس حول العالم هو الآخر، غير أنه لم يكن مثل رفيقه حسن الحظ ميسر السبل. فقد لاقى صعوبات جمة في أثناء رحلته، ولكنه استطاع على الرغم من هذه الصعوبات، أن يدون ملاحظاته على الحيوانات والنباتات التي التقى بها في رحلته. وأجهد نفسه في بحث أنواعها، وتدوين الاختلافات التي تفرق بينها. وضمن خلاصة أبحاثه مقالا صغيراً بعنوان «نزعة بعض أشكال الكائنات الحية إلى الانفصال غير المحدود عن طابعها الأصلي». ولما سمع والاس بدارون، أرسل إليه مقالة هذا ليعرف رأيه.

ثم مر أسبوع تعرضت فيه القرية التي يسكنها دارون لمحنة الحمى القرمزية، وكان أولى ضحاياها ابن دارون الصغير الذي لم يكن قد تجاوز عامين من عمره. وتشاء الظروف أن يجد دارون نفسه في هذه اللحظة الحرجة الدقيقة مضطراً أن يجد موقفه من مقالة والاس التي جاءتته بالبريد، فلم يجد أمامه غير صديقه ليل Lyell وهوكر Hoeker اللذين نصحاه أن يقدم تقريراً عاجلاً عن نتائج بحثه. وكان أن قدمت بحوث كل من دارون والاس معا إلى هذا الاجتماع المعروف الذي عقد في يولية ١٨٥٨ والذي أشرنا إليه سابقاً.

لم يكن مقال دارون حين قدمه مكتوباً بأسلوب متقن واضح، ولكنه عكف على بلورة بحثه وتركيزها، وشرع في عمله بعزيمة لا تعرف الكلل فقد كان معروفاً بجلده على العمل وقدرته على المثابرة. وفي ٢٤ من نوفمبر ١٩٥٨ نشر له بحثه المسمى أصل الأجناس عن طريق الانتخاب الطبيعي، أو بقاء الصالح من الأجناس بعد الصراع مع الحياة، والتي تعرف عادة باسم «أصل الأجناس».

واستطاع بذلك هذا العالم الريفي المعتزل في شبه صومعة، أن يصبح شخصية عالمية على الرغم من أنه لم يحضر في حياته جميعها أي نوع من الاجتماعات

العلمية أو الحلقات الدراسية، ومع ذلك فقد ترجمت بحوثه إلى كثير من لغات العالم، وأصبح اسمه على كل لسان، وبفضله تغيرت فكرة الناس عن الحياة، فلم تعد أفكارهم عن حياة الإنسان هي الأفكار القديمة. واستطاعت نتائج أبحاثه أن تحرر من نظر الناس للأشياء، واستطاعت أن تكون في نظر الآخرين شيئاً يجعل القروء تأخذ مكان الملائكة في خلق وتكوين العالم، واستطاعت في نظر فريق ثالث أن تجعل فكرة البقاء للأصلح مرادفة للمثل الإنجليزي القائل « فليأخذ الشيطان الضعيف ».

أما اليوم فإن كثيرين منا ينظرون بإعجاب إلى نظريته في النشوء والارتقاء، فإن عدداً غير قليل منا يقرأ أصل الأجناس، ولكن أحداً لم يقرأ تقريره الذي قدمه في يوليو ١٨٥٨، والذي قامت جمعية لين على نشره احتفالاً بذكرائه. وقد قامت السيدة نورا بارلو حفيدة تشارلز دارون بنشر تاريخ حياته كاملاً لأول مرة، فقد كتبت أصوله في عام ١٨٧٥ ونشر مختصراً على الأقل مرتين في خلال هذه الفترة.

ومن المتوقع أن يشهد العالم كتباً أخرى حول نظرية النشوء والارتقاء، ولا نظن أن كثيراً من هذه الكتب ستتناول تاريخ حياة دارون، فقد أصدرت مجموعته Every Mans Library الطبعة السادسة من تاريخ حياته عن النسخة التي راجعها المؤلف بنفسه، وكانت الطبعات السابقة مقدمة بكلمة لسير آرثر كيث Sir Arthur Keith، أما الطبعة الجديدة فقد كتب مقدمتها الدكتور و. ر. تومسون Dr W.R. Thompson أحد علماء الحشرات المعروفين. ولم يسلم بأفكار دارون جميعها، بل تناولها بالنقد كما لم يسلم بما وصل إليه من نتائج، ووقف موقفاً لا يجد نفسه فيه مضطراً إلى عدم التسليم بأن ارتقاء الإنسان وتطوره قد حدث بالفعل، وقال: «إنني أفضل أن أقول إن معلوماتنا في هذا الموضوع ليست كافية بالغرض، وقد شك الدكتور تومسون، بصفة خاصة، في قيمة الأدلة التي استمدت من دراسة الحفريات لإثبات نظرية النشوء والارتقاء.

أما آراؤه في النتائج التي أدت إليها الدراسات الجيولوجية فهي أكثر أهمية وأجدى بالنظر والعناية.

وثمة نقد آخر لنظرية دارون يمتاز بالتفصيل والدقة، وهو كتاب الأستاذ جراهام كانون H. Craham Canon أستاذ علم الحيوان في جامعة مانشستر المسمى «تطور الأشياء الحية The Evolution of things» أصدرته جامعة مانشستر في طبعتها. والأستاذ جراهام من المؤمنين تماماً بنظرية النشوء والارتقاء، وقد أمضى فترة طويلة في دراسة مذهب لامارك وهو يزعم (قد يكون على حق) أن لامارك قد أساء فهمه فترة طويلة من الزمن، وأن حملات السخرية التي وجهت إليه لم يكن ثمة ما يدعو إليها، فقد أرجع الأستاذ جراهام سوء الفهم الذي منيت به نظرية لامارك إلى خطأ في ترجمة كلمة *Besoin* الفرنسية التي قد تعنى الحاجة أو الرغبة أو الضرورة أو الطلب. ونظرية جراهام مؤداها أن لامارك قصد أن الحيوان ينمى بعامل الزمن العضو الذي يعوزه، أو الذي يحتاج إلى تطويره، وليس العضو الذي يبدو أنه يريد أن يرغب فيه. وقد يبدو من العجب أن تجمع أجيال من علماء الأحياء على خطأ واحد في ترجمة كلمة هامة. ومع ذلك فكلنا نعلم أن دراسات لامارك ودارون قد اختلطا وداخلها معلومات أخذت من مصادر أخرى غير الأصل. على أن دارون قد ذكر في رسالة بعث بها إلى صديقه ليل Lyell في عام ١٨٥٩ أن ليس في عمله حقيقة أو فكرة واحدة من أعمال لامارك.

وتشارلز دارون لم يخترع ولم يزعم أنه اخترع نظرية النشوء والارتقاء، فان تاريخاً طويلاً في الدراسات المتعلقة بنظرية التطور قد عرفت قبل دارون، فقد اعترف دارون في المذكرات التاريخية التي دونها قبل صدور كتابه أصل الأجناس أن دكتور ويلز ومستر ماثيو Dr. Wells and Mr. Matthew قد سبقاه بفترة طويلة في الإعلان عن موضوع الانتخاب الطبيعي. أما ما أضافه دارون من جديد، وما يعتبر فريداً فيه بحق. فهو هذا الحشد الكبير من الملاحظات الذي دعم به فكرته ثم انتهى فيها إلى حقائق. وقد اتهمه كثيرون إلى جانب الأستاذ جراهام بأنه لم يكن وفيًا الوفاء الكامل للامارك وحتى لجده ارasmus Erasmus ومع ذلك فقد لخص دارون آراء لامارك في المذكرات التاريخية التي أشرنا إليها، وأشار بصفة خاصة، إلى اهتمام لامارك بموضوع «الاستعمال وسوء الاستعمال» وقد يكون من الممتع أن نقرأ

في كتاب تاريخ حياة دارون في صحيفة ٨٨ ما يأتي :

« إن كل إنسان يؤمن كما يؤمن ، بأن الأعضاء البدنية والعقلية (فيما عدا الأعضاء التي لا هي بالنافعة ولا بغير النافعة لصاحبها) لجميع الكائنات قد تطورت بعامل الانتخاب الطبيعي أو بعامل البقاء للأصلح مع عامل الاستعمال والعادة » .

وذكرت السيدة بارلو في هامش الصحيفة أن بعض الكلمات التي تحتها خط من هذه العبارة قد أضيفت في تاريخ متأخر، فهل عدل دارون عن رأيه؟ لقد استطردت السيدة بارلو قائلة ، بأن التغيرات التي أضيفت إلى هذه الجملة تدل على انشغال دارون باحتمالات وجود قوى أخرى تعمل إلى جانب عامل الانتخاب الطبيعي

ولكي نكون أمناء في الحكم على ما أخذه دارون من لامارك، لا بد أن نطلع على الأصول الأولى، وسوف تفيدنا الطبقات الحديثة في تحقيق الفروق، فإن ثمة اكتشافات كثيرة قد ظهرت منذ أن خرجت الطبعة الأولى من كتاب أصل الأجناس من يد مؤلفه .

وإذا كانت ما تزال بعض الشكوك تثار حول ما قاله لامارك منذ قرن ونصف من الزمان، فليس ثمة ما يدعو إلى الشك في نتائج دارون، ذلك أن دارون يقف في نظر معظم علماء الأحياء جنباً إلى جنب مع نيوتن باعتبارهما من أكبر العقول الانجليزية . كما تعتبر نظرية النشوء والارتقاء في نظر الكثير منهم حقيقة واقعة، وأن العامل الأكبر فيها، إن لم يكن الأوحده، هو عامل الانتخاب الطبيعي .

البساطة وفن الشعر

إن التناقض بين حكم العقل وحكم الإحساس هو الذي يولد هذا الشعور المختلط الذي ينبثق من أعماقنا لمجرد مشاهدة البسيط من الأعمال والأفكار، فكثيراً ما تستخف عقولنا بالعمل البسيط، وترى أنه لا يرتفع إلى المستوى الذي تتطلبه أفكارنا المعقدة وحياتنا المصطنعة، ونحاول أن نخفي ما استطعنا إعجابنا بالعمل البسيط الذي سوف يتسرب على الرغم منا إلى نفوسنا، مهما أردنا تغطيته أو السخرية منه، سوف يتسرب إلى نفوسنا إحساس بالإعجاب بهذا العمل البسيط، مهما حاولنا الغض منه وراء امتعاض شفتينا وهز أكتافنا.

إن بساطة الطفل التي تثير في نفوس كثيرين هنا ابتسامة ساخرة يحاولون بها تأكيد تفوقهم واعتلائهم، لا ينقصها الذكاء، فهي قد تبدو، من الناحية العقلية النظرية، محتاجة إلى الكمال ولكنها من الناحية العملية قوة عليا وقلب ممتليء بالصدق، ذلك لأن بساطة الطفولة تحتقر الحاجة إلى الفن، وتنفض عن كثفيها مهارة الفنانين وصنعتهم، وتكتفى بكمالها الداخلي.

ونحن حين نتحدث عن البساطة لا نعني بها تلك السمة التي يتصف بها تعبير دون آخر فحسب، وإنما نعني بها هذا العهد من الصدق الذي يولد مع الإنسان والذي يحياه فترة من عمره، ثم لا تلبث الحياة المعقدة الملتوية أن تخفيه وتصممه تحت أكداس من ريائها وكذبها).

هذا الطور الأول من حياتنا هو الطور الذي تكون فيه النفس الإنسانية في أوج صحتها وسلامتها، وهو الطور الذي يكون فيه للإحساس والحدس التفوق والغلبة على سائر الملكات الأخرى. ومن هنا كان الإنسان في هذه الفترة من حياته بسيطاً،

لأن البساطة لا تتحقق وفقاً لمبادئ مرسومة وإنما تتحقق عن طريق الإحساس والحدس وحدهما .

وليس يضير البساطة أن تكون وليدة الإحساس والحدس . والعبقريّة الحقيقية هي بالضرورة بسيطة وليست عمل الصدفة المفكك المقتدر لعنصر التكوين والنظام ، وليس حدس الإنسان لعبة الخيال الأجوف . ويكفي أن نرجع إلى نزوات العبقريّة لنرى الى أي حد هي وثبات من وحي الإحساس والحدس . والعبقريّة الحقيقية بسيطة لأن البساطة هي التي تعطيها هذه الصفة ، ولعل بيضة كريستوفر كولومبس هي رمز لكل اكتشافات العبقريّة ، فهي لم تحقق صفة التفوق إلا لأنها انتصرت بعامل البساطة على كل معقدات الفن الأخرى .

إن الاستخفاف الموجه ضد البساطة هو نفسه الذي يفسح الطريق أمام الإعجاب الذي يوحى به النبيل الكائن فيها . إننا نجد أنفسنا مرغمين على تقدير هذا العنصر الذي يجعلنا بادئ الأمر نبسم ساخرين ، فإذا ما حولنا بصيرتنا إلى ذواتنا التي تعقدت وباعدت ما بينها وبين الطبيعة الأولى للإنسان الطفل نرى أنفسنا غير سعداء لأننا نفتقد هذا العنصر ، ونتمنى أن تعود بنا الحياة إلى هذا الطور من الصدق الذي يكون فيه الإنسان على سجيته وطبيعته ، ونحت تأثير الإحساس والحدس وحدهما .

اسأل نفسك جيداً عندما تجد نفسك كرهت التكلف وعفت مفاصل المجتمع ، وعزفت عن زائف الحياة ، ولجأت إلى الطبيعة والوحدة واعتزال الناس ، اسأل نفسك ما الذي اضطرك إلى أن تهجر العالم لتطير إلى عزلة نائية ، أهو عناء ما تتحمل من إعياء الحياة وأعابها ، أم هو التصدع الأخلاقي يريد أن يلتئم ، والشتات النفسي يريد أن يستقيم ؟ دعوا رجلاً ذا قلب حساس وطبيعة صادقة وجد نفسه فجأة قد خاصم الناس ، وأبت نفسه أن تعقد صلحاً زرياً مع مجتمع ييغضه ، دعوا مثل هذا الرجل يتساءل بينه وبين نفسه ، هل الكسل والفشل هما اللذان يدعوانه الى الوحدة والعزلة والانفصال ، أم هو حساسته الأخلاقية الجريئة تشد الالتئام والشفاء ؟ إنه من غير شك النزوع الطبيعي نحو الخير . وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أسمى . . إنه الخوف

عما في الحياة من تلوث ومما في قلوبنا من وحشة. إنه الحنين المتصل لطور من الحياة يسوده الأمن النفسي

هذا هو الذي يدفعنا، عندما تستيقظ غريزة الصدق فينا، إلى أن نبحث عن الطهر في صدر الطبيعة، وهذا هو السر في التصاق أحاسيسنا بالطبيعة، وفي أسفنا المستمر على طفولتنا الضائعة وبراءتنا البدائية.

والشاعر في أعماق أعماقه كما يقول « شيلر F. Schiller هو حارس الطبيعة ^(١) » فإذا لم يستطع أن يملأ هذا الجانب ووجد نفسه غير قادر على التخلص من قبضة التصنع والتكلف فلن يكون شاعراً. فالشاعر إما أن يكون شعره تعبيراً عن الطبيعة، وإما أن تكون وظيفته البحث عنها والحنين المتصل إليها، ومحاولة العودة بالإنسانية إلى عالم بسيط، وعبثاً يحاول الشاعر أن يحول بين نفسه وبين الشيء الذي تبحث عنه.

وروح الشعر خالدة لن تختفي من العالم ما دامت في العالم هذه الغريزة التي ترد الإنسان دائماً إلى الصدق وتبصره بالحقيقة، والشاعر مهما استطاع بحرية خياله وحرية فكره أن يفارق البساطة ويهجر الطبيعة فسيظل الطريق دائماً مفتوحاً أمامه للعودة بدافع من قوة لا تتحطم وغريزة غير قابلة للانهيار.

وهذه الطبيعة تربطها بملكة الشعر خيوط قوية متينة لا تنفصم عراها، ومهما عاش الشاعر في عصور مختلفة فلا بد أن تتجه ملكته الشعريه إلى الطبيعة رغبتاً في ذلك أو لم يرغب، فإن الطبيعة حتى في أيامنا هذه هي عود الثقاب الذي يشعل ويدفي الروح الشاعرة. ومنها وحدها تستمد روح الشعر قوتها، وإليها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم، وأي تعبير آخر يخرج عن هذا النطاق فهو خارج

وانظر إلى الإنسان عندما ينصهر في بوتقة التعقد والاتواء، حيث تصبغه

(١) Philosophical and Esthetical Essays by F. Schiller

الصنعة والتقاليد بصيغتيها ماذا يكون من أمره؟ سيسخر إحساسه الفطري وسيفقد توازنه، وسيتداعى، وسيدخله الزيف، فيتوق إلى التكامل. . التكامل الذي كان له وهو طفل، عندما كان إنساناً سليماً لم يخرج بعد من أحضان الطبيعة.

وإذن فنحن أمام حالتين من الإحساس. حالة الحياة المعقدة والتحضر المصطنع حيث يكون الإنسان الفطري السليم الذي هو وحدة متناسقة. والحالة الثانية حالة الإنسان الذي فقد توازنه، والذي من أجل ذلك يظل تواقاً إلى الوحدة والالتئام.

هذان النوعان من الإحساس هما اللذان يعمل الشعر خلالها وليس لها ثالث.

والآن لنأخذ فكرة الشعر التي لن تكون شيئاً آخر غير انتعير عن الإنسانية في صورة لفظية أقرب ما تكون إلى الكمال، ودعنا نطبق هذه الفكرة فكرة الشعر على هاتين الحالتين:

فالشاعر في الحالة الأولى أى في حالة الالتئام والتناسق تنطلق ملكاته جميعاً للتعبير عن نفسها تعبيراً تلقائياً مباشراً، ويكون دور الشاعر في هذه الحالة هو أن ينقل إلينا واقعه الذي يجياه ويتغنى به.

أما الشاعر في الحالة الثانية أى عندما يكون الإحساس تواقاً إلى الوحدة والالتئام فإن مهمة الشاعر تكون في رفع الواقع إلى مستوى المثال، ويكون الشاعر في هذه الحالة لا يتغنى بواقعه الذي يجياه وإنما يتغنى بالوحدة التي افتقدها.

ونحن إذا قارنا الشعر الحديث بالشعر القديم، لا من حيث الصياغة التي استعملها كل منهما ولكن من حيث الروح، فإننا نرى أن الشيء الذي يلمس نفوسنا في الشعر القديم هو الطبيعة أو صدق الإحساس أو البساطة. أما الشعر الحديث فإنه يؤثر فينا خلال عامل وسيط هو الأفكار التي تنقلنا من عالم الواقع إلى عالم المثال.

وإذن فمهمة الشاعر سواء أكان قديماً أم حديثاً هي نقلنا إلى عالم الحقيقة الذي

يختفي في حياتنا المتحضرة تحت أكداًس من الرياء والكذب . فالشاعر يمزق بقلمه هذا القناع الكثيف الذي وضعه التحضر المصطنع على وجوه الناس . لأن الشاعر دائماً بسيط وصادق ولأن البساطة لا تفتقر إلى الذكاء .

والبساطة ليست في روح الشعر وحده إنما هي في صياغته وطريقة أدائه ، وإذا ظهرت البساطة في الكتابة فهي سمة من سمات الأسلوب الغني بالإحساس والحدس ، أما الأساليب المدرسية المتعلمة فهي كثيراً ما تحاول أن تتجنب الخطأ فتتكبد في سبيل ذلك المشاق ، فتعذب أفكارها وكلماتها ، وتحملها ما لا تطيق ، وتجعل كلماتها وأفكارها تعبر خلال بوتقة منصهرة من المنطق الجامد الصارم حيث مضايق التراكيب المصطنعة ، وفي هذه الحالة يكون التعبير غير واضح الشخصية أو قل مقنعاً . أما في الإنسان البسيط ، فتكون اللغة هي جسد الحقيقة ، وتبدو الروح عارية لا مغلفة ، وهذه هي أصالة الفن . أما الطرق الأخرى من التعبير فإنها تضع على وجهها القناع ، وهنا تختفي الأصالة ولا تكاد تين .

وليس ثمة مجال للمقارنة بين الصنعة الفنية وبين الحدس الفني ، فما يصدر عن هذا الأخير هو الصدق الخالق المهتدي بهدي الطبيعة ؛ وهو أقرب ألوان الإبداع إلى قلوبنا وأبلغها تأثيراً في نفوسنا . وليس ذلك في فن الأدب والشعر وحدهما إنما هو حقيقة مسلم بها في الفنون الأخرى ، ولعلنا لا ننسى في هذا المجال ما قاله ستانيسلافسكي Stanislavsky صاحب المدرسة الواقعية في التمثيل ، ومؤسس مسرح الفن بموسكو . فقد عقد في كتابه «مثل يعد نفسه» An Actor Prepares فصلاً عن الذاكرة الانفعالية ، وتعرض فيه لمشكلة الإبداع الفني عند الممثل ، وقارن بين ما يسمى بالمهارة الفنية والحدس الفني فقال :

« إلا أن أكثر المهارات الفنية تطوراً وغناء ، لا يمكن أن تقارن بفن الطبيعة ، فقد رأيت في شبامي الكثير من مشاهير الممثلين البارعين في صنعتهم التابعين لمدارس مختلفة وبلاد مختلفة ، ولم يكن بينهم من يستطيع أن يبلغ الذرى التي يبلغها الحدس الفني بهدي الطبيعة » .

وبعد فليست البساطة بالأمر الهين وليس يستطيعها الكاتب العادي، إنها آخر مراحل النضوج.

يقول ثورو Thoreau «لكي تكون فيلسوفاً لا تكفي بأن تكون صاحب مدرسة، بل بأن تحب الحكمة وأن تعيش وفق ما تعلمه البساطة والاستقلال وما يتمشى مع الكمال والصدق».

ويقول سمرست موم إنه لم يرض عن كتاباته إلا بعد أن استطاع أن يكون بسيطاً. ولا عجب في ذلك فإن قيود التكلف التي نلزم بها أنفسنا هي التي تحجب الكثير من جمالنا في الوقت الذي لا تستر فيه شيئاً من عيوبنا، ألا ترى المتحجر يتكبر ويتمعجرف دائماً، وأن العتيق البالي يتبجح ويتشامخ أبداً، إنه بذلك يريد أن يضع قناعاً على وجهه أو قل يريد أن يظهر في ملامح غيره، وهو في هذا لا يعلم أن أقبح الوجوه أجمل من الوجه المقنع، وأن الأساليب المصطنعة، كما يقول شوبنهاور في فصل عقده عن الأسلوب، في كتابه «فن الأدب» أشبه شيء بالأسارير المجعدة، و فرق بين الأسارير المجعدة والأسارير المنبسطة.

إن فريقاً من كتابنا يضعون هذا القناع على وجوههم، لأنهم يخشون السهولة التي هي امتياز موقوف على الصفوة المختارة من كبار الموهوبين، الذين عرفوا قدرهم ووثقوا من أنفسهم. وأما الفريق الآخر الذي يخشى أن توصم كتابته بالسهولة والصبيانية فلن يكتب ما يمليه عليه فكره، وإنما سيدور ويدور حتى يجهد نفسه ويجهد القاريء معه.

عقد معي مراسل جريدة «الثورة»
الدمشقية، الأديب نبيل فرج، هذا الحوار.
وقد نشر بتاريخ ٣١ / ٣ / ١٩٦٧.

ولما كان هذا الحوار يتضمن آرائني في
القضايا التي أثرت معي، ولما كانت هذه
القضايا متصلة اتصالاً مباشراً بموضوع هذا
الكتاب، فقد رأيت أن ألحق هذا الحوار به.

حوار عن الحركة الأدبية والنقدية المعاصرة:

- * الأدب اكتشاف وارتداد لحقائق الحياة.
- * البلاغة هي حضارة الأمة وفكرها وذوقها.
- * الالتزام هو معاشة حياة العصر ببصيرة واعية.
- * أبعاد الحركة الأدبية في مصر في الشعر. والقصة. والمسرح.
- * النقاد الثلاثة بين الحماس الخابي والأيدلوجية الواحدة والعزوف: لويس
عوض ومحمود العالم وعبد القادر القط
- * أرثرت. س. اليوت في الشعر والنقد.
- * دور محمد مندور في النقد المعاصر.

يجمع الدكتور محمد زكي العشماوي (٣ شباط ١٩٢١-) بين قلب الفنان
وعقل الناقد. فهو، في آن واحد، شاعر ملهم وناقد أكاديمي.

وتتخذ هذه الثنائية في شعره بعداً آخر. إذ ينظم قصائده على البحور العربية،
ويجرب الانطلاق كيف شاء بالتفعيلة الواحدة الحرة.

وأحياناً لا يخل بالعرض، ويكتب الشعر المنشور. هذا عن الشكل. أما
المحتوى فيتراوح أيضاً بين الغنائية والفكر. وآية ذلك كله، وغيره مما سألاحظه بعد
قليل، كتابه (الأدب وقيم الحياة المعاصرة) الذي صدر في ١٩٦٦ عن الدار القومية
للطباعة والنشر - دار الكاتب العربي حالياً.

غير أن الناقد غلل الشاعر في نفسه وكاد يقضي عليه، مثلما حدث بصورة أحد مع كثير من الأدباء الذين اشتغلوا بالنقد، في مقدمتهم الدكتور لويس عوض والدكتور عبد القادر القط. وكالعديد من أدباء العالم الذين تحولوا من الشعر إلى النقد، وأتموا الدورة بالفكر الخالص في رحاب الفلسفة.

كذلك يدرس العشماوي لطلبته في كلية الآداب بالإسكندرية نقد عبد القاهر الجرجاني، كأفضل ما بلغته العقلية العربية من نضج وتفتح، ويدلهم على ما في تراث الأمة العربية من أعجاز.

ثم تردد في كتاباته أصداء قوية من نقاد أوروبا الأكثر غنى. من أول أكبر المسيطرين على النقد أرسطو (٣٨٤ - ٢٦٢ ق.ق.) حتى ريتشاردز (١٨٩٣ - .) مارا بكولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤)، وت. س. إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥). إنه ينتمي إلى الحضارتين. يحمل في دمايته التقاليد العريقة والخصائص القائمة، ولا يمكن في دراساته النقدية المفسرة، أن يقطع جذوره بإحداهما، لأنه يبلغ بها قدرا من التكامل الذي تتطلبه الآن في الدراسة الأدبية والنقدية.

ولا تقتصر محاضرات الدكتور العشماوي في مدرجات الجامعة، بل يتجاوزها إلى قصور الثقافة الجماهيرية والإذاعة.

وسواء أكان في قلب الجامعة أم في قصور الثقافة أم الإذاعة فلا بد أن يخرج إلى الأحاديث الأدبية والسياسية العامة، يخلق أبعادها المختلفة.

وكما يتبدى بوضوح في بحثه الرصين للمهاجستير عن «الناطقة الديباني» كشاعر قبل، الذي صدر عن دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٠ في سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية عدد ١٧، عميق الإيمان بشعراء الجاهلية، شديد التقدير لعبقريتهم.

ولقد لفحني شخصا من الدكتور العشماوي منذ عشر سنين، عند التحاقني بكلية الآداب. نفس حار من أنفاس هذا الاحتفاء، لا أزال أذكر وقعه العذب إذ يضع أيدينا على الرؤيا الساطعة كأقصى طاقات الإبداع، ويستشرف الخفيات.

ويتبع العشماوي، في نفس الوقت، خطى الشعر الجديد في العواصم العربية المختلفة: القاهرة وبغداد ودمشق والسودان.. الخ - لا يرفضه جملة ولا يقبله جملة، إنما يأخذ ما عليه ويعطي ما له.

وخلال دراساته الضافية عن الشعر والمسرح الذي يلقي منه اكبر اهتمام، تأليفًا وترجمة، وينقل من اليونان قبل الميلاد إلى العصر العباسي الزاهر، إلى فرنسا في غضون الحرب الكبرى الثانية، إلى الادب الانجليزي المعاصر، إلى روسيا، إلى حركتنا المعاصرة يبرز معالم التجديد فيها.

والمطلع على كتابه «دراسات في أدب المسرح»، الذي صدر عن مؤسسة المطبوعات الحديثة سنة ١٩٦٢، يجده يطرح القضايا النظرية، ويدرس النصوص من الآداب المختلفة.

وهو يتناول مشاكل العلم والعلماء بمثل ما يتناول قضايا الأدب، والقومية العربية والاشتراكية.. الخ

ولكن هذه الاهتمامات المتعددة التي تشرق وتغرب ليست سوى تنويعات على نغم واحد، أو لنقل، بتعبير الفلاسفة، عناصر في أنتولوجيا واحدة لا تناقض فيها تسليح بموضوعية العلماء والإيمان بالتطور والوضوح، وتدافع بحرارة عن البساطة والأصالة في روح العمل الفني وصياغته على السواء - البساطة التي تنفذ إلى شغاف القلوب، في مقابل هجر التعقيد والزيف. وتتناول النص الأدبي من داخله في علاقاته العضوية، لأن نقطة البدء عنده اللغة. وتوثق صلاتها بالحياة المعاصرة إلى جانب التمسك بالتراث القديم كعقيدة.

فلنتعرف على المكونات العلمية التي منحنا هذا الناقد المنفتح.

تخرج الدكتور محمد زكي العشماوي من قسم اللغة العربية بآداب الاسكندرية سنة ١٩٤٥، وعقب تخرجه عين معيدا. ثم نال الماجستير سنة ١٩٥١. وفي أكتوبر ١٩٥٢ سافر إلى إنجلترا، ونال سنة ١٩٥٤ درجة الدكتوراه من جامعة

لندن عن «التد الأديمي حتى القرن الخامس الهجري، مع العناية الخاصة بنظرية النظم عند عيد الفاهر الجرجاني».

وبعد أن اشتغل بالتدريس في العام الدراسي ١٩٥٤ - ١٩٥٥ طلبته الاذاعة البريطانية للعمل فيها، على أن يقوم مدة إعارته بدراسة تيارات الفكر في الأدب الأنجليزي المعاصر.

إلا أن حرب بور سعيد سنة ١٩٥٦ قلبت كل شيء رأساً على عقب، إذ اضطر عقب الأنداز البريطاني في أكتوبر إلى تقديم استقالته، وعاد هو وزملاؤه إلى أرض الوطن في أوائل ديسمبر، مفضلاً - كأبي مواطن شريف - مصالح بلاده وسمعتها.

وفي القاهرة المنتصرة بدأ اتصاله بالهيئات الأدبية، واحتل مكاناً في الجبهة الثقافية في العاصمة، فشارك لمدة أربعة أشهر في تحرير مجلة «المجلة» التي تصدر عن وزارة الثقافة، هي بعض ربيع وبعض صيف ١٩٥٧ نشر في أولها، في إبريل، بحثه «بين المأساة والمهابة» وفي نهايتها، في ١٥ أغسطس مقالته بجريدة «الشعب» المحتجبة «حول خلق لهجة عربية موحدة».

كذلك أعد «المبرنامج الثاني» مجلة برامج عن شعراء العربية الكبار: بشار، المتنبي، أبو نواس. ومن شعراء الإنسانية. سوفوكليس وطاغور، إلى جانب تقديمه لمدة سنتين، مع فاروق خورشيد، مجلة «أخبار الأدب» الأسبوعية، حيث عرف المستمع العربي بأنباء الثقافة والفكر الأوروبي.

وكان العشماوي قد وجد أن الجامعة هي مستقره الأول والمسئولية الباهظة التي تهيأ للانقطاع لها. أو ربما لم يستطع الصمود في الميدان بعيداً عن أسرته، متغرباً عن بيته، أو متجشماً السفر المنتظم بين المدينتين، فانصرف، ولما يكسب يلمع اسمه. إلى تدريس الأدب والتد بآداب الاسكندرية.

وبذلك خسرت الحياة الأدبية في بلادنا ناقداً أصيلاً، كان يمكن أن يتبوأ مكاناً

في الصدارة، لتكسب قاعات الجامعة معلماً من طراز أصيل، يشارك في تأسيس الروح العلمي الأمين.

وفيما بين ١٩٥٩ - ١٩٦٤ انتدب الدكتور العشماوي إلى جامعة القاهرة فرع الخرطوم، وهناك تعرف على كثير من الشخصيات السودانية الهامة، والسياسية والأدبية، وأتيحت له فرصة تقديم سلسلة من الأحاديث في إذاعة أم درمان عن «وظيفة النقد الأدبي ومناهجه»، و مجموعة من المقالات النقدية نشرت في جريدتي «الثورة» السودانية و«السودان الجديد»، أهمها في الأخيرة «مقدمات لدراسة الشعر الحر».

وفي لقاء مع الدكتور العشماوي بالاسكندرية، مساء السبت ١١ آذار، بدأت بسؤاله عن مذهبه في النقد حتى يكتمل التعريف به.

* ينصرف مذهبي في الحقيقة إلى دراسة الأثر الفني بتعقب المقومات الفنية له، وكيف أستطاع أن يترك هذا الأثر أوداك في نفس قارئه.

كما أنني أركز على كل ما يمكن أن يكون في هذا الأثر من حقائق نفسية أو فنية، وما يمكن أن يثيره من مشاكل مرتبطة بالشكل والمضمون معاً.

ومن ثم فالمنهج موضوعي لارتباطه بكل أثر فني على حدة، وتكاملي لارتكازه على اللغة باعتبارها المستودع الحقيقي لكل ما في الأدب من فكر وإحساس وصور ومضامين وموسيقى.

- وبالنسبة للمدخلول الاجتماعي أو السياسي لهذا الأثر الفني؟.

* لا مفر للنقاد من دراسة المضمون أياً كان نوعه. ولكن الذي يحدد القيمة النهائية للأثر الفني ليس ما يشتمل عليه من مضمون اجتماعي أو سياسي، وإنما مدى خضوع هذا المضمون لقالب الفن الذي صب فيه، وتحقيقه لشرائط هذا النوع.

* وظيفة الأدب والفن بصفة عامة هي اكتشاف وارتداد حقائق الحياة والوجود بأوسع ما تستطيع الكلمة أن تعبر. وهما، من هذه الناحية، كشعاع الشمس الذي

يشرق على جميع الكائنات والموجودات، والذي لا ينحصر في دائرة معينة، بل يلقي بضوئه في جميع البقاع.

وهذا لا يمنع أبداً من أن يلتزم الكاتب بقضايا معينة، وأن يعيش بكل وجدانه قضايا عصره.

وفي مقدمة كتابي «الأدب وقيم الحياة المعاصرة» توضيح لوظيفة الأدب ورسالته داخل هذه الأبعاد.

- يختلف مفهوم البلاغة المعاصرة عن المفهوم الكلاسيكي. أرجو أن تحدد مفهوم كلمة بلاغة في الوقت الحاضر.

* البلاغة في تقديري هي المثلة لحضارة الأمة، وفكرها، وذوقها. وعلى أساس من هذا لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن ينحصر معناها فيما عرف بعلوم المعاني والبيان والبديع، لأن قصرها على هذه العلوم الثلاثة، وبالشكل الجامد الذي انتهت إليه في القرن السابع الهجري يتناقض أصلاً مع مفهومها القديم والحديث على السواء، ومع مفهوم الأدب والفن في كامل رحابته ونقاوته.

إن أي محاولة للتمييز بين مفهوم البلاغة والنقد في عصرنا الحاضر، وجعل البلاغة تنحصر في الحدود الشكلية، محاولة خاطئة من أساسها، تؤدي إلى قتل الأدب والمتأدين، فضلاً عن أنها تحول بيننا وبين التطور الذي نحمل عبء تحقيقه.

- أرجو أن تعرف الالتزام كما تفرضه قوانين المجتمع الجديد، في مقابل حرية الاختيار التي يجب أن تتوافر للأديب.

* لا يستطيع الأديب إلا أن يكون نفسه، بمعنى أنه لا يستطيع أن يعطيك ما تطلبه منه، بل ما ينبع من إمكانياته وهناك بعض الكتاب لا يستطيعون تحمل عبء الالتزام، بحكم تكوينهم الفني والمزاجي: هؤلاء تركهم يكتبون، وسنحتفظ لأنفسنا بحق تقويم أدبهم والحكم عليه وتبصيرهم أيضاً بمحدداتهم.

أما الأديب المعاصر الملتزم فهو الذي يستطيع بمحض اختياره، ومع احتفاظه

بحريته كفنّان، أن يعيش حياة العصر- ببصيرة واعية، وخطى تقدّمية.

- أرجو أن تحدد أبعاد الحركة الأدبية في بلادنا.

* أهم مظهر من مظاهر الحركة الأدبية بدء استجابتها إلى ما يخوضه المجتمع وعالم اليوم من تجارب جديدة.

ففي مجال الشعر نستطيع أن نزعم أننا انتقلنا إلى الواقعية العربية الملتزمة بروح العصر وقضايا الوطن العربي ومشاكله، وهي غير الواقعية الاشتراكية بمفهومها المعروف.

عل أن هذه الواقعية العربية ما تزال تشدها تيارات رومانسية، مثلما نجد عند صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي.

أما القصة فقد استطعنا أن نحقق فيها ما لم يحققه الشعر من واقعية هادفة، وعلى الأخص عند يوسف إدريس وعبد الرحمن الشقراوي وفي أخريات أعمال نجيب محفوظ التي تجاوزت الشخصيات فيها علميتها إلى اتجاهات أشمل وأبعد في الرمز.

ولا تزال محاولاتنا في المسرح قاصرة بعلّة احتياجه إلى طاقات أكبر ونفسج بعيد المدى.

وليس معنى هذا أننا نغض من إنتاج كبار كتاب المسرح، سواء منهم الرائد توفيق الحكيم أو الجيل التالي الذي ينقسم إلى قسمين: قسم غير محدد الاتجاه، ما يزال يبحث عن الشكل الأنسب للفكر المعاصر، مثل رشاد رشدي، وسعد الدين وهبه. وقسم اهتدى إلى شيء من هذا، دون أن تتمثل فيه حركة الفكر المعاصر بشكلها الكامل، كما نجد عند عبد الرحمن الشقراوي والفريد فرج، مع اختلاف وسائل كل منهما.

وبين هاتين الفئتين يقف يوسف إدريس ونعمان عاشور.

- وإلى أي مدى تؤدي الحركة النقدية وظيفتها المثلّي؟

* ما أراه الآن من كتابات نقدية في الصحف لا يصل للأسف إلى مرتبة النقد الموضوعي الذي يعمل على تبصيرنا بالحقائق، ودفعنا إلى مفاهيم جديدة. ذلك أن ما يكتب عن إنتاجنا الجديد يغلب عليه السطحية والمجاملة، ويفتقر إلى الموضوعية وإلى تزويدنا بالمعارف الجديدة التي تدفع بالكتاب إلى الأمام. ولقد حاول الدكتور لويس عوض في بعض ما كتب عن الشعر والمسرح والقصة والحياة الفكرية أن يحقق شيئاً مما ينبغي للناقد الجريء، إلا أن حماسه لهذه الرسالة الهامة حماس متقطع.

ومع أن لمحمود أمين العالم فكراً غنياً وخصباً وعميقاً، فإن سيطرة الأيدولوجية على كتاباته تجعل حكمه النقدي ملتزماً بوجهة نظر واحدة.

(لأن الأدب قيادة للحياة ، ولأن النقد عند العالم لا ينفصل عن معارك الشعب، وانتصاراته، ومصير الإنسانية، فلا معدى من وجهة النظر الواحدة هذه)^(١). وكنا ننتظر من الدكتور عبد القادر القط، باعتباره من أساتذة النقد ودارسيه القادرين على تبصيرنا بالقيم، في الحركة الأدبية مشاركة أكثر فعالية. تردد اسم الشاعر والناقد ت. س. إليوت في السنين الأخيرة تردداً كبيراً أرجو تحديد تأثيره في الشعر والنقد العربيين؟

* لإليوت تأثير كبير في شعراء العرب المجلدين، وعلى الأخص أصحاب الشعر الحر من أمثال شاكر السياب بصفة خاصة. ذلك أن تأثيره فيه يفوق غيره من أصحاب هذه المدرسة. ففي قصائد السياب تكاد تجد نفس الأسلوب والاتجاه، والاعتماد على نفس العناصر التي اعتمد عليها إليوت وأهمها: الميثولوجيا، القصة، شخصيات التاريخ، الحوار وطول القصيدة المقسمة إلى أجزاء، على نحو ما في «حفار القبور» و«المومس العمياء» التي تبلغ ٥٠٠ سطر.

كذلك أثر إليوت في كثيرين من المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية، وعلى

(١) الكلام بين القوسين لصاحب المقال وهو تعليق منه على ما قلته عن محمود أمين العالم.

الأخص فيما سماه المعادل الموضوعي أو موضوعية الأدب، وقيمتها في أنها نبهت الأذهان إلى حقيقة هامة وهي أن الأدب خلق وليس تعبيراً.

وقد تعرض الدكتور رشاد رشدي لهذا الاتجاه في أكثر من مقال، ولا يزال ينادي بهذه الموضوعية حتى الآن، ويتخذها أساساً لمنهجية في النقد.

ويجب أن ننبه إلى أن الاقتصار على جانب أو اتجاه واحد من اتجاهات النقد الحديث يخل بالتكامل المفروض للمناقد في دراسته النظرية والتطبيقية.

- أين تضع الدكتور محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) في الحياة النقدية المعاصرة وما دوره بالتحديد في تاريخ النقد؟

الدكتور محمد مندور رائد من رواد الحركة النقدية المعاصرة في العالم العربي، وهو الذي دفع بالنقد العربي دفعة إلى الحياة. وكان بأعماله قادراً على أن يحول تيارات قديمة سائدة إلى عناصر فعالة تشق طريقها إلى بناء أسس جديدة في النقد. ومندور، على هذا الأساس، صاحب مدرسة ينتشر تلاميذها في الجامعات والحياة الأدبية. ويحمل هؤلاء من بعده رسالة الناقد الموجه، المستجيبة لحاجات العصر.

جريدة «الثورة» الدمشقية

نبيل فرج

في ٣١ / ٣ / ١٩٦٧

القِسْمُ الثَّانِي

أُزْمَةُ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

وَمِنْهُجٌ فِي تَعْلِيمِ الْأَدَبِ وَالنَّقْدِ

أزمة اللغة العربية^(١)

تمهيد

إن قضية عزوف الطلبة عن الالتحاق بأقسام اللغة العربية بجامعةاتنا المصرية وقلة إقبالهم على دراسة اللغة العربية، وانصرافهم عن الاستمتاع بها، وتذوق آدابها، قضية متشعبة الجوانب كثيرة الوجوه. تمتد أسبابها إلى العديد من العوامل المشتبكة والمختلطة.

لذلك قد يكون من المفيد للوصول إلى مناقشة مثمرة في قضية كهذه ان نحاول التركيز على الأبعاد الحقيقية للمشكلة، على أن يكون لكل بعد من هذه الأبعاد إطاره المستمد من طبيعة القضية التي نطرحها للمناقشة، ثم ننظر بعد ذلك في الحلول المتاحة والقادرة على إحداث التغير المنشود، مع تقويم لهذه الحلول والاطمئنان إلى مدى فعاليتها ونجاحها.

ولعلنا نسلم جميعاً بأن اللغة العربية على المستوى العام تعاني أزمة أضعفتها وجعلتها في الصف الثاني أو الثالث من الاهتمام: مما أدى إلى تدهور أساليب الحديث والكتابة والتعبير بهما، في السنوات الأخيرة وبدرجة ملحوظة سواء في المدارس والمعاهد، والجامعات أو في الإذاعة والتلفزيون، والصحافة بل في سائر وسائل الاتصال بالجماهير.

ولقد انتقلت العدوى إلى لغة التأليف ذاتها فأصابها من انحطاط في الأسلوب وتسلمح في الحرص على الصحيح من اللفظ إلى درجة شاع معها الخطأ وكأنه الصواب، وشاعت الركاسة، فاضطرب على الناطقين بها تذوق اللغة في جمالها

(١) بحث قُدم إلى مجلس جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٥.

وجلالها، وضاع بالتالي بهلؤها الذي امتاز به في عصور ازدهارها وتشاء الظروف أن يحدث هذا في وقت تعتبر فيه اللغة العربية بالنسبة للناطقين بها في جميع أرجاء الوطن العربي الرابطة الحقيقية التي تشد من وحدته وتؤكد صلاحيته للتماسك ضد الغزو من الخارج سياسياً كان أو ثقافياً أو عسكرياً. وهي بهذه المثابة تلعب في حياته دوراً أخطر بكثير مما تلعبه لغة أخرى في أي من الأوطان، من أجل ذلك كان إصلاح ما فسد، ووضع القدم على الطريق المؤدية لازدهارها يعتبر مطلباً قومياً يقف من حيث الأهمية في أعلى مكان من الاعتبار.

وقد يكون من الأفضل ونحن ندرس الأسباب التي أدت إلى هذا كله أن نقف أولاً عند المؤثرات العامة ثم نتقل منها إلى المؤثرات الخاصة ثم إلى الحلول المقترحة.

المؤثرات العامة:

أولاً: تحول القيم:

منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن بدأ التفوق العلمي وسيطرة المادة وسيادتها على ما سواها من نواحي النشاط البشري، يحتل مكان الصدارة من التفكير الإنساني، مما أدى بالضرورة إلى خلق قيم جديدة تختلف اختلافاً يبنياً عن قيم الحياة في القرن الماضي.

فأصبحت القوى الاقتصادية، والتجارة الدولية، والتنافس الصناعي هي القوى التي تصنع اليوم مصير الإنسان الدرجة أصبح مفروضاً معها على إنسان العصر الحديث إذا أراد أن يذوب في هذا التحول الجديد أن يكتسب شيئاً من اللاشخصية أو اللافردية التي يتصف بها النظام نفسه، وأن يفقد كثيراً من الضعف الإنساني، وأن يحمل الكثير من أفراحه وأحزانه وأن يطرح جانباً كبيراً من حاجاته الروحية، وأن يخضع بلا هوادة لما تستغرقه المصالح الاقتصادية للمجتمع.

وكان من أخطار هذا التحول أن بدأ فريق من العلماء يقسمون القضايا إلى

قسمين:

القضايا الزائفة كما ترد في الأدب والشعر، والقضايا الحقيقية كما ترد في العلم . وكان من نتيجة هذه النظرة أن شاع بين الناس من لا يرى في القضايا التي يولدها الفن والشعراي جدوى . وأصبحت هذه القضايا فجأة وإذا الإيمان بها أمر عسير على العقلية الحديثة . وكان طبيعياً أن يؤثر ذلك بالضرورة في كثير من القضايا المتعلقة بالدين والوجود والطبيعة البشرية والروح ومكانتها وتأثيرها ، على الرغم من أنها قضايا يركز عليها تكوين العقل وتعتمد عليها سلامة الإنسان ، بل هي في الحقيقة طرف مقابل وهام لحياة الفعل والمادة ، وعامل أساسي في تطوير العمل وما يؤدي إليه من إنتاج في عالم الصناعة ذاته .

هذا الفردوس الجديد الذي تحركه آلهة صارمة من القوى الاقتصادية والتجارة الدولية والتنافس الصناعي ، قد كان له تأثيره السيء على الحضارة الأوروبية فأوقعها في أزمات نفسية حادة ، ومع ذلك فقد استطاعت موجات الفكر العالمي وذبذباته أن تدق أبوابنا بعنف ، فوقعنا في أزمة متشابهة ترجع في حقيقتها إلى عنصر التنافس القائم بين اتجاهين يريد كل منهما أن يحل محل الآخر ، وكان من الممكن أن يفسح كل اتجاه مكاناً للآخر إلى جواربه ، لولا طبيعة التحول المفاجئة من ناحية ، وإصرارنا وخصوصاً في مصر ، على اللحاق بعجلة التطور السريع الذي يجرف عالمنا اليوم وينقله من وجه إلى وجه في سرعة مذهلة من ناحية أخرى .

ومع إيماننا بأن الجمود تعويق للتطور الطبيعي للحياة في مرحلة حضارية كل ما فيها يشير إلى ضرورة التغير ومراجعة القيم . إلا أننا لا بد أن نحسب حساب الحركة الجائعة التي كثيراً ما تسلب من الحياة غوها الطبيعي ، فيفقد قياس الزمن توازنه ، ويؤثر ذلك علينا عاملين ومنتجين .

ولسنا في كل ما قلنا نريد أن نزعج أن مصر في مرحلتها الأخيرة وأمام جهودها المكثفة والمعالجة من أجل التصنيع ، ومن أجل التقدم العلمي والتطور التكنولوجي قد أقامت عرشاً للمادية على حساب القيم الروحية ، أو أن الإنسان الرقم قد قتل فيها الإنسان الشعر .

لا نريد أن نذهب إلى هذا المدى، ولكن الإنصاف يقتضينا أن نقرر أن موجة الاحتفال بالعلم والمادة قد جعلت العناية بالفن والفكر والأدب تقع في المرتبة الثالثة أو الرابعة من اهتمام العامة والخاصة.

وأوضح دليل على ذلك في مجال التعليم أن أصبح الإقبال على الأقسام العلمية بالتعليم الثانوي أضعاف الإقبال على الأقسام الأدبية فيها، بل إن بعض المدارس الثانوية قد انعدم فيها الإقبال على القسم الأدبي تماماً، والأغرب من هذا أن دفع الطلاب للأقسام العلمية لم يعد ينبع من رغبة الطالب واختياره الحر وحدهما، وإنما أصبحت الأسرة والمدرسة تشتركان معاً في حث الطالب وتشجيعه على هذا الاختيار، بل وإقناعه بأن المستقبل في هذا اللون من المدرسة وليس في ذلك.

وموطن الخطر ليس في الزيادة المخيفة في أعداد الطلاب المتخرجين من الأقسام العلمية أو ما يترتب على ذلك من اختناق في الالتحاق بالكليات العملية، أو في مجالات العمل والتوظيف بعد ذلك، بل إن معظم الخطر يرجع إلى أن الصفوة المختارة من الطلبة المتفوقين وذوي القدرات الخاصة هي التي تقبل على الأقسام العلمية بالتعليم الثانوي، ومن هنا أصبحت نوعية الطلاب الذين يلتحقون بالكليات النظرية أقل في مستوى القدرة والاستعداد من زملائهم الذين يلتحقون بالكليات العملية. ولعل هذا أحد الأسباب التي جعلت بعض كليات الآداب تسعى الآن إلى قبول المتخرجين من الأقسام العلمية بالثانوية العامة.

هذا التحول في القيم والمفاهيم كان له من غير شك أثره النفسي المباشر وغير المباشر في الإقبال على دراسات الأدب والفكر والفن، وفي نوعية الطلاب الذين يلتحقون بالكليات النظرية كماً وكيفاً.

ثانياً: انعكاسات من الماضي:

والعامل الثاني في المؤثرات العامة في عدم إقبال الطلاب على دراسة اللغة العربية عامل قديم وافد مع الاستعمار ومحاولاته في الفصل بين العربي وتراثه القديم.

فلقد نجح الاستعمار على مدى فترة طويلة في إشاعة روح النفور من اللغة العربية، مستعيناً في ذلك بعدد غير قليل ممن تأثروا بالثقافات الأجنبية، أو ممن استهوتهم الأرستقراطية الأوروبية أو أثرت فيهم النعرة التركية، أو ممن تعلموا في مدارس تبشيرية وأصبحوا يتكلمون لغة انجليزية أو فرنسية بحكم التعليم في مدارس أجنبية، أو بحكم التأثر بالتقليد.

لقد تكونت من هؤلاء طائفة تستكر اللغة العربية، وتأنف من لفظ عرب أو عربي أو ابن عرب - وليس من شك في أن إهمال لغتنا العربية واستبدالها بلغات أجنبية فترة طويلة من حكم الاستعمار الأجنبي، قد كان له أعمق الأثر في خلق هذه الهوة بين أبناء الوطن العربي ممن سلكوا هذا السبيل، وبين تراثهم وتاريخهم وحضارتهم.

ومن انعكاسات الماضي الممتدة إلى الحاضر كذلك صورة مدرس اللغة العربية التي ارتسمت في أذهان الناس بالجمود والتزمت والسلفية، نتيجة لعوامل يتصل بعضها بنشأة مدرس اللغة العربية وارتباط هذه النشأة ببيئة اجتماعية معينة، وبنوع من الدراسات الأزهرية المحافظة التي كانت تنهض أساساً على تحفيظ القرآن، والعناية بحفظ المتون والشروح، والتوقف نهائياً في محطة تاريخية معينة لا يسمح للخارجين عنها أن يخرجوا. هذا الوقوف في المكان الواحد قد خلج على مدرس اللغة العربية صورة ظلت آثارها باقية إلى الآن.

وما هي أجهزة الإعلام ما تزال حتى الآن تسلك سلوكاً معيناً حين تعرض علينا هذه الصورة المشوهة للمدرس بعامة، ومدرس اللغة العربية بخاصة، وحين تظهره عملاً بكل أوزار الفقر والإهمال كأنه القطعة المتلكئة من الزمن الغابر. ويكفي أن ننظر إلى «الاستاذ حام» و«كان وأخواتها» و«وما انفك وما انخلع» و«السكرتير الفني»، وغير ذلك من عبارات وشخصيات يعرضها علينا المسرح أحياناً والتلفزيون أحياناً أخرى لشخصية مدرس اللغة العربية. ثم انظر إلى ما يمكن أن

يستقر في أذهان الناشئة حين يرون القائم بتدريس اللغة العربية وهو موضع السخرية والفكاهة والاستخفاف على هذا النحو.

ثالثا: الازدواجية اللغوية :

إن مصدراً من مصادر قصور طلابنا في التعبير باللغة العربية الفصحى تلك الغربة اللغوية العجيبة بين لغة يتكلمها التلميذ في البيت وفي الشارع، ولغة يكتب بها واجباته المدرسية، ويستمع فيها إلى محاضرات أساتذته، ويقدم بها امتحاناته.

فالعربي في جميع أنحاء العالم العربي يقرأ ويكتب ويؤلف ويحاضر بلغة ويتحدث ويغني، ويروي النكات، ويتشاجر، ويداعب أطفاله بلغة ثانية.

مثل هذه الازدواجية اللغوية التي لا تعانيتها بقية اللغات كانت وما تزال تشطر أفكار تلاميذنا الصغار وأحاسيسهم وحياتهم إلى نصفين.

والسبب في هذا ناشيء من أن الجسور ظلت مقطوعة وقتاً طويلاً بين المحافظة البالغة التزمّت، وبين طبيعة التطور الحتمي للغة، فالحقيقة التي لا يستطيع أن ينكرها أحد هي أن اللغة تتحول تحولاً حتمياً من لحظة إلى أخرى، بحكم ما تفرضه عليها فسيولوجيتها، وغوها الكيماوي والعضوي وأنها تتحرك باستمرار دون أن نشعر بحركتها اليومية.

ومن هنا كان فرض الحصار على اللغة العربية وإغلاق الأبواب عليها، ومنعها من الاختلاط والخروج إلى الشارع مسألة ضد طبيعة الأشياء، فوق أنها إساءة للغة التي ترفض أن تظل متحصنة وراء الدروع التقليدية دون محاولة لكسر جدار الخوف الذي يحول بينها وبين الدخول في مغامرة جديدة. والحل هو لغة متطورة للكتابة والتعبير تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها، ومن لغة الحياة حرارتها وشجاعتها واشتباكها بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية.

إن مثل هذا اللغة التي تجمل نفسها في خدمة الحياة والإنسان سوف تعيد الثقة المفقودة بين لغة التخاطب ولغة الكتابة، وتنتهي حالة التناقض والغربة بينهما.

ولعلنا نلاحظ اليوم مع انتشار الإذاعة والتلفزيون أن العوام أصبحوا يستخدمون في لغتهم العامية كثيراً من الألفاظ الصحيحة وكانوا في الماضي يخطئون في نطقها. وهذا وحده دليل على أن اللغة المتزمتة حين تتنازل عن بعض كبرياتها سوف تطرح للتداول لغة موجودة على شفاها الناس، وكانوا يخافون من التعامل معها، وبالتالي سوف تجدد اللغة العامية الباب مفتوحاً أمامها للنهوض إلى مستوى الفصحى.

رابعاً: التعليم العام: مناهجه ومقرراته وطرق التدريس فيه.

(أ) تنمية القدرات الخاصة:

فطنت كثير من الدول المتطورة في وضعها لسياسة التعليم العام إلى الاهتمام بالأسس التي من شأنها أن تخرج المتعلم الذي لا تصدع عنده بين الفكر والعقل، وبين المبدأ والسلوك، وبين الوظيفة والعضو. وذلك حين أدركت أن المتعلم لا يبلغ في حرفته أو مهنته أو حتى معمله وزاوية تخصصه معنى المحترف الصالح إلا إذا تجملت الوحدة التامة بين الخبرة والملكة وتحقق التكامل بينها.

هذه الوحدة التامة من الصعب أن تتحقق إلا إذا مهدنا لها في مرحلة التكوين المبكرة عند المتعلم، وأعدنا لها ما يكفيها من الوسائل، وهيأنا لها الوقت والحجم الكافيين في مراحل التعليم الأولى بأن نخصص للطفل ساعات لتربية روحه وفكره، واكتشاف ملكاته وتنمية هذه الملكات، وأن نطلق له الحرية في التعبير عنها. ونغرس في نفسه الإحساس المبكر بالجمال وتذوقه وألا نجزع إذا أضعنا في هذا الإعداد بضعة أعوام ثم نخطو به بعد ذلك خطوات في تعليمه مبادئ العلوم التي تبدأ بالمعارف العامة وتنتهي به إلى فروع التخصص المختلفة.

إذا أمكن للتعليم العام أن يضع هذا المنهج في اعتباره أمكن للمواطن الذي يخرججه التعليم العام للحياة أن يكون مؤهلاً للاستفادة من قدراته قادراً على استغلالها في محيط عمله الضيق مهما يكن نوع العمل الذي يؤديه.

فما من طبيب أو مهندس أو عالم في الطبيعة أو الكيمياء أو الذرة - وكلها من العلوم المضبوطة - بقادر على الابتكار في ميدانه ، وعلى تجاوز حدود مهنته العلمية إلى آفاق الإبداع والاختراع إلا إذا اعتمد على ملكاته التي غناها في صغره وطورها في كبره وعلى الأخص ملكة الخيال .

إذا قبلنا هذه المقترحات ، وسلمنا بضرورتها في تكوين المتعلم العام ، فالطبيعي أن تكون أكثر ضرورة بالقياس إلى من يدرسون اللغة والأدب والفكر والفن . . فالمعروف أن هذه التخصصات لا يتم النجاح الحقيقي فيها بالتحصيل والمعرفة النظرية وحدها . بل لا بد للمقبلين على دراستها أن تكون لديهم قدرات خاصة نكتشفها في وقت مبكر ، ونتمهدها بالرعاية في مراحل التعليم العام حتى تستكمل نضجها .

هذه الناحية ، ناحية اكتشاف المواهب والقدرات وتمييزها وتوفير العناية والاهتمام بها تكاد تنعدم في مناهج التعليم ورسم سياسته في بلادنا مع أنها أساس ضروري في تكوين الحرفي الصالح على المستويين العام والخاص ، أعني على مستوى التخصصي العلمي ، والتخصص الأدبي والفني .

(ب) مقررات اللغة العربية ومناهج تدريسها :

وهنا نصل إلى أهم وأخطر الأسباب التي تنفر الطالب من دراسة اللغة العربية ، وتحول بينه وبين الاستمتاع بها وتذوقها والإقبال عليها . ولدينا في هذا المجال محوران أساسيان تدور حولهما عملية تعليم اللغة العربية ويتوقف عليها نجاحها أو فشلها .

هذان المحوران هما :

(أولاً) مقررات اللغة العربية ومناهج تدريسها

(ثانياً) المدرس :

أما عن مقررات الدراسة أو المواد التي تطرحها المدارس على التلاميذ لدراستها فهي تنقسم إلى نوعين مميزين
أولهما: قواعد النحو والصرف.

ثانيهما: النصوص الأدبية من شعر ونثر والكتب المقررة للقراءة.

فإذا بدأنا بالنحو والصرف وجدنا أنفسنا أمام أكثر المواد قسوة وإرهاباً بالنسبة للطلاب في مراحل التعليم المختلفة. وعلى الرغم من المحاولات العديدة التي قام بها المسؤولون عن التربية والتعليم من أجل تيسير النحو وتذليل صعوباته على الدارسين بدءاً من النحو الواضح للأستاذ على الجارم، ثم تجربة المسند والمُسند إليه، ثم إلغاء هذا كله والانتقال إلى محاولة الأستاذ الحمادي، على الرغم من هذه المحاولات فما يزال الطلاب يخشون النحو أشد الخشية، يعيشون في ظلال الرعب كلما اقتربوا منه، يرغبون عن دراسته وحفظه وهم في حال يرثى له من التوتر والعصبية.

والسبب في فشل هذه المحاولات هو أننا اخطأنا الغاية من درس النحوفان قواعد اللغة ليست غاية في ذاتها، بل هي وسيلة لغايات أبعد هي تقويم لسان التلميذ، وضمان سلامة نطقه للغة وتعبيره بها.

فإذا كانت قيود النحو من أجل هذه الغاية فهل حققنا الغاية؟ للأسف لم نتحقق والسبب أننا ركزنا كل عنايتنا واهتمامنا بالقيود دون الغايات فكانت النتيجة أن مضت الغايات و بقيت القيود.

ونحن قد نفهم أن يدرس النحو لذاته للمتخصصين في أقسام اللغة العربية، أو في غيرها من معاهد إعداد المعلمين، أما أن يكون الأمر كذلك في مراحل التعليم الإعدادية والثانوية فمسألة سابقة لأوانها.

إن مهمتنا في مراحل التعليم الأولى هي فتح شهية الطلاب، وترغيبهم في دراسة اللغة العربية وإقناعهم بجهاها وسحرها، وإظهارهم على روعة كلماتها وصورها، بعرض أجل النماذج وأمتعها، واختيار أقربها إلى نفوسهم وأذواقهم،

وترجمة أفكارها وصورها، وتحويلها من أشكال موسيقية مرسومة على الورق إلى اهتزازات عاطفية، وإلهام كل الوسائل التي تجعل من كل تلميذ عاشقاً للغته فخوراً بها.

وإذا نجحنا في خلق هذه العلاقة الحميمة بين التلميذ ولغته فسوف تسقط كل الحواجز، ومنها حاجز النحو والصرف، ولن يصبح النحو مشكلة بعد ذلك - فقد أصبح الطريق ممهداً أمام التلميذ لمعرفة الخطأ والصواب فيما يقرأ وفيما يكتب. ومن الممكن أن يتعرف الطالب على ما يعنيه وينفعه من قواعد اللغة من خارج دراسته للنصوص الشعرية والنثرية وبطريقة غير مباشرة، وبدون دخول في تفاصيل جزئية من شأنها أن ترهق الأذهان الصغيرة أو تحملها مالا تطيق. وخصوصاً ونحن على يقين من أن حفظ قواعد أية لغة من اللغات لن تمكن أي إنسان من امتلاك ناصية اللغة وإيجادتها، وإلا لكان من الممكن لمن يحفظ قواعد كرة القدم مثلاً أن يكون لاعب كرة ماهر، إن الدربة والمران والممارسة العملية، وطول المصاحبة والمعايشة للأثار الفنية لأية لغة من اللغات هي التي تجعل الإنسان قادراً على إجادة التعبير، وبالتالي على تجنب الخطأ.

إن الشعراء والأدباء العظام - لا اللغويين، ولا معلمي الإنشاء - هم الذين يعلمون اللغة وهم الذين يفتحون عيوننا على أمرارها ومفاتيحها.

وهنا تنتقل إلى الجانب الثاني من مقررات اللغة العربية في المدارس الإعدادية والثانوية وهو ما يطرح للدراسة من النصوص الشعرية والنثرية وكتب القراءة وموضوعاتها.

وأهم ما يوجه من نقد في هذا المجال هو سوء الاختيار أولاً، وعدم ملائمة النصوص لمجالات اهتمام التلاميذ وأذواقهم ومراحل دراستهم ثانياً ثم حجم المقررات وإزدحامها ثالثاً.

ومسألة اختيار النصوص مسألة بالغة الأهمية والخطورة ويتوقف عليها تكوين

طالب اللغة العربية وثقافته وتربية حسه اللغوي وذوقه الأدبي وتنبيهه إلى ما في تراثه القديم من حضارة وقيم فنية وفكرية.

ونظرة واحدة إلى النصوص المقررة على تلاميذنا بالمدارس الإعدادية والثانوية تدعونا إلى العجب، فقد ظلت هذه النصوص بعينها تقرر على تلاميذ المدارس عشرات السنين دون محاولة لإعادة النظر فيها أو تغييرها. ولست أفهم معنى لمثل هذا الثبات على أشكال واحدة ولفترات طويلة، وفي تراثنا العربي من التنوع والخصوبة ما يتنافى مع هذا الجمود الذي لا معنى له، والذي قد يوحي بأن تراثنا ضريح من الرخام لا يسمح بتجمله أو ترميمه. مع أن السفر من الجاهلية إلى القرن العشرين يمكنه أن ينقلنا من أرض الدهشة إلى مدن الغرابة، فيجعلنا أقدر على مواصلة الرحلة والاستمتاع بجماله.

لا بد من تغيير خريطة النصوص الشعرية والنثرية التي تقدمها وزارة التربية والتعليم لطلابها كل عام. ولا بد من تمزيق هذا الغشاء الذي نسجته العادة والادمان على هذه المقررات عاماً بعد آخر، وإحداث حركة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات بين هذه المقررات وبين التلاميذ والمدرسين، وأن يراعي دائماً حاجة التلاميذ وميولهم وأذواقهم والحرص على مخاطبة مشاعرهم والاستجابة إلى حاجاتهم النفسية والذهنية، وربط ما يقرءون من كتب بحياتهم ومشاكل أمتهم وقضايا عصرهم. وفي عالم الشعر والمسرح والقصص القصيرة والمروية مجال واسع وغني لهذا كله.

مدرس اللغة العربية :

كلنا يعلم الدور الخطير الذي يقوم به مدرس اللغة العربية، فعلى يديه تحيا اللغة أو تموت، وفي استطاعته أن يفتح شهية الطلاب أو يسدها، فمدرس يجعل ساعة الأدب ساعة تعذيب واحتضار، ومدرس يجعل المادة التي بين يديه نزهة روحية ونفسية، ويحول النصوص الجامدة إلى جداول متدفقة بالانغام والمشاعر.

إن كل ما نعدّه من مناهج ، وما نختاره من مقررات وبرامج للدراسة والتعليم يصبح عديم النفع إذا لم يكن لدينا المدرس المعد إعداداً سليماً.

ومن العوامل الأساسية التي يتوقف عليها نجاحه أو فشله ؛ استعداده الخاص، ثم تكوينه العلمي الذي لا ينحصر فيما يتلقاه من معرفة في مراحل التعليم المختلفة وفي فترة الإعداد المهنية وحدهما ، بل ينبغي أن يظل المدرس على أهبة دائمة وحضور مستمر للتفاعل مع أية حركة ثقافية أو فكرية ، وأن يحرص على وقاية نفسه من العقم الفكري والجذب الثقافي الذي كثيراً ما يصيب المتعلمين بعد تخرجهم من الجامعات حين ينقطعون عن مواصلة القراءة الجادة التي تربطهم بحركة التطور الحضارية والثقافية .

ثم يأتي بعد ذلك العامل النفسي وهو من أهم العوامل في استقرار حياة المدرس واطمئنانه على مستقبله ، وإقباله على عمله فمهنة التدريس مهنة شاقة ، والمسؤولية التي تلقىها الدولة على كاهل المدرس مسؤولية جسيمة ، ويكفيه أن في عنقه أمانة تربية الناشئة وإعدادهم للحياة . وليس من شك في أن أي ضغط أو إرهاب أو ظلم أو إهمال يقع على المدرس سوف ينعكس بالضرورة على كفاءة إنتاجه وبالتالي على تلاميذه .

من هنا كان من أهم الواجبات على الدولة أن تهيئ للمدرس كل أسباب الاطمئنان النفسي والمادي ، فقد جاء الوقت الذي نرد فيه للمدرس بعض حقه علينا ، ونجنبه ونحمي مهنته من أي اعتداء يقع عليه أو عليها .

ويجب أن نعترف بأن كل محاولة في هذا السبيل تختصر طريقنا إلى النهوض بالتعليم والمتعلمين على السواء ، وكلما زادت عناية المدرس بنفسه ، وكلما زاد تقدير الدولة له كلما استردت مهنة التدريس هيبتها ومكانتها ، وأصبح الإقبال عليها شرفاً يسعى إليه الصفوة من المتعلمين .

الاقتراحات والحلول:

وبعد، فربما يكون من المفيد بعد هذا التحليل لجوانب الموضوع وأبعاده أن نجمل بعض ما نراه من مقترحات أو حلول في النقاط الآتية:

اولاً: على المستوى العام:

١ - العمل على رفع مستوى الوعي باللغة العربية وآدابها لا باعتبارها المثلة لفكر الأمة وحضارتها وذوقها فحسب، بل لأن الوعي بأهميتها وقيمتها والحرص على سلامتها، والنهوض بها وتطورها يعتبر مطلباً قومياً من الدرجة الأولى لا ينبغي التهاون فيه.

ومثل هذا يحتاج إلى مخطط مدروس تشترك في وضعه وتنفيذه وزارات التربية والتعليم والتعليم العالي والإعلام والثقافة.

٢ - تشجيع الدولة للادباء والكتاب والفنانين، ورعاية الناشئين منهم والاهتمام بمصادر الثقافة ووسائلها، والارتفاع بها إلى مستوى المسؤولية وإعادة النظر فيما يقدمه المسرح والسينما والصحافة والاذاعة والتلفزيون من مواد ثقافية، وتوجيهها توجيهاً جاداً يفتح أعين الشباب على آفاق جديدة، ويكسب حياتهم عمقاً واكتمالاً، ويعينهم على الدخول في حوار حضاري مع العالم.

٣ - الاهتمام بالكتاب باعتباره المستودع الحقيقي للثقافة، وضمان انتشاره وتداول إصداره في طبقات شعبية بأسعار زهيدة والعمل على زيادة عدد المكتبات العامة في المدن والقرى وتزويدها بصالات للمطالعة وتيسير الاستعارة منها.

ثانياً: على المستوى الخاص:

١ - إعادة النظر في مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها والتنسيق بين وزارة التربية والتعليم وأساتذة الجامعات في هذا الشأن، وتشكيل لجنة للبحث فيما يقرر على التلاميذ من نصوص شعرية أو نثرية، وما يكلفون به من كتب للقراءة والاطلاع، ومحاولة تطويره وتعديله بما يتفق واستعداد الطلاب، وحاجاتهم الذهنية والروحية.

٢ - مراجعة أقسام اللغة العربية بالجامعات لمقررات الدراسة بها، ومحاولة ربط ماضي اللغة بحاضرها ومستقبلها وتطعيم الدراسة بما انتهى إليه الفكر المعاصر في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، والعناية بالفنون الأدبية الحديثة من مقال وقصة ومسرحية، والاهتمام بكل ما يطرأ على هذه الفنون من تطور وتجديد.

٣ - تشجيع دراسة اللغة العربية عن طريق الإعلان عن مسابقات في موضوع أدبي نقدي على مستوى الثانوية العامة تخصص للفائزين فيها جوائز مغرية.

٤ - مشاركة الجامعات في تشجيع الإقبال على دراسة اللغة العربية فتخصص مكافآت شهرية للحاصلين على جوائز الثانوية العامة. أو من يحصلون على أعلى الدرجات في مادة اللغة العربية ويلتحقون بأقسام اللغة العربية.

٥ - اهتمام أقسام اللغة العربية بالنشاط الثقافي والفني للطلاب وحثهم على الإنتاج العلمي والأدبي واشتراكهم في الندوات وحلقات البحث مع أساتذتهم، وإتاحة الفرص لرحلات علمية وثقافية داخل مصر وخارجها.

٦ - استضافة كبار الكتاب والشعراء ورجال الفكر والأدب في مصر والعالم العربي في مواسم ثقافية كل عام وإتاحة الفرصة للطلاب لرؤية هؤلاء والاتصال بهم والاستماع إلى آرائهم وعقد حوار علمي معهم.

٧ - فتح باب القبول في أقسام اللغة العربية للطلبة الحاصلين على الثانوية العامة بقسميها العلمي والأدبي، ويكون شرط القبول الوحيد التفوق في اللغة العربية وآدابها.

٨ - عدم التقييد في القبول بأقسام اللغة العربية بشرط الحصول على شهادة الثانوية العامة الحديثة، والاكتفاء بشرط التفوق في مادة اللغة العربية بحيث لا تقل درجة الطالب فيها عن ٧٥٪.

هذا، ولعله من الواضح الآن، بعد هذه الدراسة أن القضية بالقياس إلينا ليست قضية قلة أو زيادة أعداد الطلاب الذين يلتحقون بأقسام اللغة العربية كل

عام، كما أن هدفنا ليس فتح الباب على مصراعيه لقبول أكبر عدد منهم، وإنما القضية عندنا أشمل من ذلك وأعم، إنها قضية رفع مستوى الوعي بلغة الأمة وآدابها والبحث عن أفضل السبل للنهوض بها على المستوى العام للدولة أولاً ثم على المستوى التعليمي والتربوي ثانياً - وعلى قدر ما نبذل من جهود في هذا السبيل على قدر ما نجني من ثمار، لا في ترغيب الطلاب على الالتحاق بأقسام اللغة العربية فحسب بل في خلق المدرس الكفاء الذي يعين على تحقيق هذه الغاية .

مَنْهَجٌ مِنْ تَدْرِيسِ مَادَّةِ الْأَدَبِ وَالنَّقْدِ بِالْجَامَعَاتِ

تَمْهِيدٌ

لعل من المتفق عليه أن الدراسات النقدية والبلاغية وما يتصل بها من مسائل قد حظيت في حياتنا الجامعية، وعلى الأخص في مراحلها الأخيرة بالحوار المتعدد الجوانب، حوار كثرة فيه النقاش، واحتدم الجدل، وتشعبت فيه الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة في أيامنا هذه أن يضلّ وسط تيارات عديدة من النظريات والمبانيء، وخصوصاً مَنْ كان متأثراً ببعض الأفكار المحافظة الجامدة، أو مَنْ كانت خبرته وإحاطته بهذه الدراسات محدودة.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبانيء والنظريات، وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والنقاش. فإن ذلك على النقيض، قد يكون في ذاته علامة صحة، ودليلاً على مدى الثراء الذي حققه وبحققة النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث. ولكن الخطر الحقيقي في أن تُواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن توفر له من وسائل المعرفة الحققة ما يوضح أماننا الرؤية ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم والحكم سليماً مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة العميقة الجادة التي لا تدفعنا فيها الحماسة لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية والشاملة التي تُفسح صدرها لكل المعارف على ألاّ تستعبدنا هذه المعارف. ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف في فهم تراثنا الأدبي قديمه وحديثه وإثرائه حين تتمكن من رؤيته رؤية

صحيحة وحين نقدر على تحديد أصالته وعناصر إبداعه مع اختلاف العصور والفصول واتجاهات ريلح الفكر والذوق.

فليس بين العلوم الإنسانية علمٌ هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي. وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود. فكثيراً ما تختلف أحكام النقد تبعاً للمسائل التي تشغل بالهم، وكثيراً ما تختلف أذواق أمة عن أمة، بل كثيراً ما تختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل. فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاماً على دارس الأدب والنقد أن يكون قادراً على متابعة التطور والتغير المستمرين في حياة الأدب والأدباء. والأهم من ذلك أن يكون على وعي بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطويرها.

على أساس من هذه المقدمات ولكي يحقق هذا الحوار هدفه نرى ضرورة تحديد بعض الأهداف التي قد تعين في وضع منهج عام للموضوعات الأساسية التي يحتاجها دارس النقد والبلاغة.

أَهْدَافُ عَامَّةٍ وَمَقْتَرَحَاتُ

أولاً: الدراسة التحليلية للنصوص أو ما يسمى بتفسير النصوص

إذا كنا نسلّم معاً بأن دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص وفهمها والحكم عليها، وإذا كنا نؤمن بأن قراءة مؤلفات كبار الشعراء والكتاب هي السبيل إلى تكوين ملكة الأدب في النفوس وليس هناك سبيل غيرها، وإذا كنا نعترف بأننا في الدراسات الأدبية نكون في مجال ما يُدرك بالحس والتذوق لا في مجال ما يدرك بالعقل وحده، وإذا كنا نعلم أن المعرفة الأدبية الحققة لا تتم عند القاريء إلا بطول المصاحبة والمعايشة للأثر الفنية، وأن الجانب التطبيقي والعمل الذي يتمثل في الممارسة والتدربة والموان على تحليل النصوص الأدبية هو الوسيلة لتكوين ذوق أدبي ثم الوصول إلى المعرفة الفنية، واكتساب منهج موضوعي في التحليل يلتزم النص الأدبي فيصدر في أحكامه عن منهجية تضع يد القاريء على ما يحس به من مواضع الجمال والقبح، وتعلل لذلك تعليلاً منطقياً مقبولاً، فيصبح الحكم مع اعتماده على الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الآخرين كما تصح لدى النافذ.

إذا سلمنا بهذه الأمور يصبح من الضرورة أن يكون أمام طلابنا منهج تطبيقي في تفسير النصوص وتحليلها. وهذا ما نراه في معظم الجامعات المتقدمة، فالتعليم في كثير من هذه الجامعات يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها، وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العلمية والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عَرَضاً تطبيقياً تهتد بالنصوص التي يختارونها. وقد وصل الاعتقاد بهذا الاتجاه في

الجامعات الفرنسية حداً جعل التعليم هناك لا تلقى فيه محاضرات في النقد والבלغة وتاريخ الأدب والنحو، وإنما يعالج كل ذلك من خلال شرح النصوص.

هذا المنهج التطبيقي الذي ندعو إليه سوف يحقق غرضين أساسيين هامين:

الأول: تكوين حاسة التدقيق والتمييز بين الطلاب عن طريق التدريب المستمر على فهم النص وتحليله ثم اكتساب القدرة فيما بعد على تكوين منهج تحليلي يقوم على الذوق وموضوعية الأحكام، ويعين الطالب على الاستمتاع بما يقرأ ويشجعه على معرفة تراثه وحسن إدراك ما فيه وفهمه على النحو الصحيح.

والثاني: إدراك الأصول العامة للأدب ودراسته، فمن خلال الدرس التطبيقي للنص الأدبي سوف يلم الطالب بجملته من الحقائق والنظريات المتصلة بالآثر الفني، والوصول إلى مفهوم شامل له يصدق على الماضي والحاضر، ويتفق وماهية الأدب. وعلى الرغم من أننا نؤمن بصعوبة الاتفاق على القضايا النقدية، وعلى الرغم مما في طبيعتها من قابلية للخروج على المألوف بحكم ارتباطها بالذوق الجمالي فإننا نعتقد بأن الفهم الشامل للأصول الأدبية والنقدية أمر ممكن بل هو أساس هام تتوقف عليه صحة القضايا والنظريات التي تتصل بالأدب والنقد على السواء. ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة في النقد المعاصر ناشئة من الخلط في المفهوم الذي يحدد طبيعة الأدب، والذي يميزه عن غيره من نواحي النشاط الإنساني، وإلى أي حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفعية أو متطعية أو أخلاقية، وما موقف الأدب من اللغة؟ ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة واستعمال المنطق لها؟ وماذا نعني باللغة الفنية؟ وإلى أي حد يؤثر الأدب في المجتمع، ويؤثر المجتمع في الأدب، وماذا نعني بوحدة الأثر الفني، أو ماذا نعني بقدرة القصيدة على إزالة المتناقضات والمتفرقات والمتباعدات. ثم ماذا نعني بالخيال الذي هو قادر على تحقيق الوحدة وصهر

الأجزاء، ثم ما قيمة هذا كلغنياً، وغير ذلك من موضوعات تتصل بذاتية الأديب وموضوعيته، وقضايا الشكل والمضمون وما إلى ذلك من مسائل يمكن الإلمام بها ومعرفتها من داخل الأثر الفني الذي يختاره الأستاذ، سواء أكان شعراً أم نثراً، قصيدة أم رواية أم مسرحية.

وأقترح أن يُبدأ في تدريس هذا المنهج التطبيقي في السنة الأولى في شكل «مدخل إلى الدراسات الأدبية والنقدية» وأن يستمر تدريسه في السنوات التالية في ساعات الأدب والنقد على السواء. واخترتنا السنة الأولى لاعتقادنا بأن جزءاً من رسالتنا في المرحلة الأولى للتعليم الجامعي هي فتح شهية الطلاب وترغيبهم في دراسة اللغة العربية، وإقناعهم بجمالها وسحرها، وإظهارهم على روعة كلماتها وصورها، وذلك بعرض أجمل النماذج وأمتعها، واختيار أقربها إلى نفوسهم وأذواقهم. ولا يخفى علينا أن اختيار النصوص مسألة بالغة الأهمية ويتوقف عليها تكوين طالب اللغة العربية وتثقيفه وتربية حسه اللغوي وذوقه الأدبي، وتنبيهه إلى ما في تراثه القديم من حضارة وقيم فنية وجمالية. فإذا أحسننا اختيار النصوص وبذلنا في هذا جهداً خاصاً، وإذا أمكننا في الوقت ذاته أن نترجم أفكارها وصورها وأن نحولها من أشكال موسيقية مرسومة على الورق إلى اهتزازات عاطفية في نفس الطالب استطعنا أن نحقق ما أشرنا إليه في البداية وهو أن نجعل من كل تلميذ عاشقاً للغة فخوراً بها.

ثانياً: التراث النقدي وأهميته

لا شك أن من أهدافنا الأساسية خدمة تراثنا العربي القديم وإعادة مراجعته وتقويمه، وإطلاع طلابنا على ما فيه من ثروة فكرية وحضارية، وأن نمكنه من رؤيته وفهمه والتماس القدرة على كشف المكنون من خفاياه وأسراه، ورد ما أغفله الزمن من قيمته الحقيقية لمتمسرين المنهج الذي يراعي:

أولاً: عدم الفصل بين القيم الفنية والجمالية التي توصل إليها نقاد

وبلغاء العرب القدماء وبين ما للعصر والمجتمع والحياة العقلية والفكرية والتاريخ والملايسات من تأثير في توجيه هذا النشاط النقدي الكبير.

وثانياً: محاولة الربط بين هذا التراث وما فيه من قيم وبين حركة التطور المعاصرة فنحن حين نعود إلى القديم ونعيد النظر فيه إنما نهدف إلى غايتين: إحداهما إحياء القديم وإثراؤه وثانيتهما: توضيح الحاضر وتوجيهه.

وواضح لنا جميعاً أن القرون الخمسة الأولى للهجرة كانت عهد ازدهار في التراث النقدي والبلاغي، وعلى الأخص في القرون «الثالث والرابع والخامس» أي بدءاً بالخالظ وانتهاء بعبد القاهر الجرجاني. ولا يخفى على أحد أن هذه الفترة قد استطاعت أن تطرح أروع ما في تراثنا النقدي على المستويين النظري والتطبيقي. وامتازت هذه المرحلة فوق غناها بأنها المرحلة التي لم يتفصل فيها مفهوم النقد عن مفهوم البلاغة فكان الاثنان حبتي قمع في سنبلة واحدة أو هما جنينان في رحم واحد يهدفان إلى غاية واحدة، ويؤديان ذات الوظيفة. وكانت كلمة «البيان العربي» هي المصطلح الذي يُطلق على جميع الدراسات التي تُعنى بتمييز الكلام جوده من رديئه، فكانت البلاغة كالتنقد وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق، وهي وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات لناس العاطفية والروحية، وهي فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه، وتحذيرهم من الفاسد فيجتنبونه.

وبعد القرن الخامس بدأت، كما هو معروف، مرحلة انفصلت فيها البلاغة بعلومها الثلاثة البيان والبديع والمعاني وجنحت إلى التقسيم والتقنين وانتهت للأسف إلى غاية تعليمية تجمع جملة من القواعد والتقسيمات الجامدة.

وفي تصوري أن الفترة الأولى التي يمتزج فيها النقد بالبلاغة يمكن تدريسها للطلاب وفق المنهج الذي يجمع بين النظر والتطبيق والذي يلتزم بالهدفين اللذين حددناهما آنفاً، كما يمكن أن توزع دراسة هذه الفترة على

ثلاث سنوات دراسية يدرس فيها الطالب مرحلة النشأة والقرن الثالث في سنة، ثم القرن الرابع في سنة تالية، وينتهي بدراسة عبد القاهر في كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» في السنة الثالثة من هذه الدراسة. على أن تخصص ساعة في كل فرقة من الفرق الثلاث للدراسة النصية التي أشرنا إليها من قبل، بحيث تتجاوز ساعات تدريس تاريخ النقد العربي، مع تدريس النصوص الأدبية التي يلتزم بها الطالب من السنة الأولى حتى السنة النهائية. ويكفي تخصيص ساعة واحدة في كل فرقة من الفرق الثلاث لتتبع حركة التطور في تاريخ نقدنا العربي القديم.

ثالثاً: الدراسات النقدية الحديثة

من البديهي القول بأن بلاغة الأُمس ليست هي بلاغة اليوم، وأن طبيعة الأشياء أن يتغير مع حركة الزمن الواقع اللغوي والوجودي والحضاري والنفسي. ولا تخفى هذه الحقائق على أحد، فإن التحول السياسي العنيف الذي تعرضت له المنطقة العربية منذ مطلع هذا القرن ما كان يمكن أن يتم بمنأى عن تحول مماثل في عقل الإنسان العربي وفي لغته وطرائق تعبيره وفنونه الأدبية. فلم تظهر مرحلة في تاريخ حياتنا الأدبية على النحو الذي ظهرت به في هذا القرن، وخصوصاً فيما يتصل بكثرة الاتجاهات والمدارس والمذاهب وتنوعها وما طرحته العقلية الغربية من فلسفات أو أيديولوجيات، كان لها تأثير في أدبنا العربي، وبنوع خاص في شعرنا وكتابتنا، وكذلك في فنون الأدب الحديثة من قصة قصيرة ومروية ومن مسرحية ومقال أدبي، وأصبحت لهذه الفنون قدم راسخة في عالَمنا العربي وصار لها كتابٌ تركوا آثاراً جديرة بالدراسة والاهتمام. كما أصبح للمدارس الأدبية والمذاهب النقدية الحديثة دورها الهام في تتبع الحركة الأدبية المعاصرة في عالَمنا العربي وتحديد ملامحها واتجاهاتها الفنية.

لذلك أصبح التوقف عند محطة تاريخية معينة في دراستنا الأدبية والنقدية

أمرأ لا يقبله العقل. فإما أن نعيش الحاضر ونتقدم نحو المستقبل أو ندفن أنفسنا في ضريح التاريخ ونتحول إلى ذكرى.

ويمكن تقسيم الدراسات النقدية المعاصرة إلى ثلاثة فروع أساسية:

أولاً: الفنون الأدبية الحديثة:

وهي القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة بأنواعها. فالطالب في حاجة إلى الإلمام بهذه الفنون الأدبية، ومعرفة اتجاهاتها المختلفة، وأشهر كتابها ومراحل التطور في كل منها، ثم كيفية نقد كل فن من فنونها.

ودراسة هذه الفنون يمكن أن تكون شركة بين درس النقد ودرس الأدب ويُخصّص لها مكان في ساعات النصوص وتفسيرها والتي اعتبرناها آنفاً ساعات أساسية ممتدة من بداية السنة الأولى حتى نهاية المرحلة والتي تُمثّل المنهج التطبيقي في الدراسة. وهو المنهج الذي نادينا به وجعلناه العمود الفقري للدراسة الأدبية والنقدية على السواء.

ثانياً: مناهج النقد ومدارسه:

ونعني بها المناهج التي أصبحت مستقرة الآن في الدراسة النقدية ويحتاج الطالب إلى الإحاطة بأشهر هذه المناهج والفكر الفلسفي أو الاجتماعي الذي ينهض عليه كل منهج. ثم التمييز بين هذه المناهج ومدى ما يترتب عليها من نتائج أو فوائد في فهم الآثار الأدبية وتصنيفها فنياً وموضوعياً. ومن أشهر هذه المناهج: المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج التأثري أو العاطفي والمنهج اللغوي، والمنهج الأيديولوجي، والمنهج البنوي ثم المنهج التكاملي.

ثالثاً: المدارس الأدبية والنظريات

ونعني بها مدارس الأدب المختلفة التي نشأت في الآداب الأوروبية

وكان لها تأثير في حركة التطور الأدبية على مر العصور، وهي الكلاسيكية والرومانسية والواقعية بأنواعها والطبيعية والرمزية. ثم التجارب السريالية أو ما فوق الواقع.

أما النظريات النقدية فهي ما يتمثل في الفكر النقدي النظري، والذي صيغ في شكل نظريات أدبية منذ نظرية أرسطو في الشعر إلى يومنا هذا، مروراً بما خلفه كبار النقاد من آراء نقدية ذات أهمية خاصة في تحديد مفهوم الأدب وفروعه المختلفة، والتي كان لها تأثير في تغيير حركة التطور وترتب عليها نتائج خطيرة في مفهومنا لعلميتي الإبداع والنقد على السواء وتأثير هذا كله على الدراسات التحليلية والتطبيقية. نذكر على سبيل المثال نقاد المدرسة الرومانسية وما خلفوه من نظريات مثل نظرية الخيال عند كولردج وتأثيرها في تغيير كثير من المفاهيم التي كانت شائعة في النقد قبله وكذلك اتجاهات النقد الفرنسيين المعاصرين وتأثير هؤلاء في كتابنا ومناهج دراستنا الأدبية والنقدية. وأهم من هذا كله مدى ما يترتب على هذه النظريات من نتائج في نقد النص الأدبي ومحاولة تفسيره.

ونقترح أن يخصص لدراسة المناهج والمدارس والنظريات الحديثة ساعتان في السنتين الأخيرتين الثالثة والرابعة من مرحلة الليسانس، ويستمر الدرس في ساعات الدراسات العليا كذلك. كما أن ساعات المدخل إلى الدراسات الأدبية والنقدية التي خصصنا له ساعتين بالسنة الأولى عليه أن يستوعب شيئاً من هذه الدراسة وخصوصاً في موضوع المناهج النقدية.

رابعاً: درس البلاغة القديمة

سبق أن أشرنا إلى أن البلاغة العربية كانت حتى نهاية القرن الخامس الهجري تمتاز بالنقد، وقلنا إن العطاء النقدي والبلاغي في تلك المرحلة كان يمثل مرحلة الازدهار الحقيقية في تاريخ حياتنا الأدبية ثم تلت هذه مرحلة

استقلت فيها البلاغة عن النقد وانفصلت بعلومها الثلاثة البيان والبديع والمعاني، وهي المرحلة التي جنحت إلى التقنين والتقسيم وتعليم القواعد المتصلة بالوجوه البلاغية المختلفة وما تحتوي عليه من أقسام عديدة.

ونحب أن نشير هنا إلى جملة من المسائل الهامة التي تتصل بالتعبير المزخرف وما نشأ عنه من تقسيم صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً انتهى إلى ما يسمى بالنظرة المنطقية إلى اللغة، وهذه هي أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير المزخرف. فالنظرة المنطقية إلى اللغة تقول: ما دامت اللغة نحواً ينبغي أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية. والذي زاد الأمر فظاعة أن هذه النظرة المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطتها على منهج البلاغة ودراستها. وأصحاب هذه النظرة يذهبون إلى أننا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن نرجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو. وبالتالي إلى المنطق. إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن. والواقع أن فساد اللغة المنطقي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب. فقد نشأ معاً في العصر اليوناني القديم، ومعاً يعيشان في أيامنا هذه برغم تعارض الأول مع الآخر.

ولأسف كانت الثورات على النظرة المنطقية إلى اللغة نادرة جداً. ولم تكن لها نتائج ذاتُ بال. شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة.

وظل الأمر على هذا حتى العهد الروماني، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو في بعض المراكز المصطفاة شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق بحكم كونها مستودعاً للأحاساس والصورة والإيقاع والفكر. وظل الكثيرون ينفرون نفوراً واضحاً من فكرة التوحيد بين اللغة والشعر. وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معاً هذا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع فما قصرناها

تحكمياً على ما يدعى باللغة المفقودة ، ولا حذفنا منها تحكيمياً عنصر النبرة والأشارة ، وإذا فهمناها بكامل قوتها أي إذا فهمناها في واقعها من حيث هي فعل الكلام نفسه . فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات ، ولا ظننا أن الإنسان يتحدث وفقاً للمفردات - إن الإنسان العادي يتحدث كالشاعر فلا يفصل ولا يقسم ولا يحجب الفكر والمنطق عن الأحساس والنبرة والصورة ، بل ينطلق تلقائياً أو كالتلقائي ، ولئن كان لا يسيء الإنسان أن يعد كالشاعر وهو في الحق كذلك لكونه إنساناً فما ينبغي أن يسيء الشاعر أن يضاف إلى عامة الناس ، بل إن هذا الجمع يفسر لنا لم كان للشعر الراقي سلطان عظيم على كافة الناس .

إذا صحت هذه المقدمات فإن الدعوة إلى توحيد اللغة أو النظرة التوحيدية للغة يعتبر أمراً محتوماً فيلتقي الفن باللغة وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة حتى يمكن أن تعرف كل منهما بالأخرى . هذا التوحيد ، من غير شك ، يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ونظريات اللذة كما يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية وتحريها من نظرية الأصل الاصطلاحي لأن اللغة لا تفهم إلا على أنها إشارة ، كما تخلصها من المناهج الفسيولوجية . فاللغة في الحق صورة إشارة أو هي إشارة للصورة ذاتها وبالتالي صورة ذات لون موسيقي وغناء وهي نتاج عضوي للخيال .

إذا اتفقنا على ما نقول فإن درس الوجوه البلاغية منفصلة عن التعبير التي وردت فيه أمر يتنافى مع طبيعة العمل الأدبي تملأ ، وخصوصاً إذا قصد من هذا الدرس مجرد التعريف بالقاعدة أو بالوجه البلاغي وتصنيفه بل أن ذلك ليذكرنا بعصور الشعرة والخرافات .

إن مدرس البلاغة ينبغي أن يفرق في تاريخ البلاغة بين المناهج

التي ترتبط بالمفهوم الحقيقي للأدب والنقد وبين المنهج الذي يفصل الصورة عن التعبير ويدرسها مستقلةً.

ولذلك فنحن ندعو في درس البلاغة القديمة إلى أحد أمرين إما أن تضم إلى النحو إذا كنا نصر على تدريسها بالطريقة القديمة، وهذا أمر لا أوافق عليه، وإما أن تدرس متصلة بالنص ونابعة منه ومؤثرة فيه بحكم كونها جزءاً من نسيج التجربة الحية للشاعر أو الكاتب، وعندئذ يمكن أن تخصص لها ساعات تطبيقية تعرف بالمرحلة وتدرس أعمالها وتهتم بإبراز قيمة الصورة البلاغية وأهميتها في فهم الأثر الفني وليس هناك حل ثالث.

الخلاصة

ونستطيع أن نخلص من هذا التحليل إلى النتائج التي تحدد أسس هذا المنهج الذي نطرحه للمناقشة ونوجزها فيما يلي :-

١ - يؤكد هذا المنهج أهمية الدراسة التحليلية التطبيقية ويعتبرها أساساً صلباً وهاماً للدراسة الأدبية بوجه عام والدراسة النقدية والبلاغية بوجه خاص. ويرى أن درس النصوص ينبغي أن يشغل الحجم الأكبر من الدراسة، لا في تحليل النص الأدبي فحسب بل لخدمة الدراسة النظرية ذاتها إيماناً منا بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق - والمقترح أن تخصص ساعات في كل فرق الدراسة لهذه الدراسة التطبيقية التي ستخدم ساعات النقد والأدب على السواء، وستغطي جانباً كبيراً من برامج الدراسة في مختلف اتجاهاتها.

٢ - يُعيد هذا المنهج النظر في شعرنا ونثرنا القديم، وإن يراجع تقويم تراثنا على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته حتى تكون دراستنا لتراثنا قادرة على كشف المكتون من خباياه ورد ما أغفله الزمن من قيمته الحقيقية.

٣ - يعيش الطالب في الحاضر كما يعيش في الماضي يحاول الربط بين تراثنا القديم

وبين حركة التطور المعاصرة، وهو حين يعود إلى القديم لا يعود إليه بقصد إحيائه، وإعادة النظر فيه في ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية حديثة فحسب بل بقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك.

٤ - لا يفصل هذا المنهج بين مفهوم النقد والبلاغة، ولا بين وظيفتيهما أو أهدافهما وقيمتيهما - فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية على ألا تنفصل في دراستها عن الأثر الفني وأن يراعى في منهج تدريسها إفادة الطالب بأهمية الصورة البلاغية وتحديد قيمتها وأهميتها بحكم كونها نواة متطورة ونامية في كيان عضوي موحد وهو العمل الفني الذي لا يتفصل فيه الجزء عن الكل والذي تنصهر فيه كافة العناصر وتمتزج امتزاجاً يصهر بين المتناقضات والمتباعدات المتفرقات في الطبيعة ويوحد فيما بينها.

القِسْمُ الثَّالِثُ

أَقْوَالٌ فِي الشَّعْرِ وَالشَّعْرَاءِ

الشعر والحياة

خطيء من يظن أن الشعر مجرد شيء مقدس لا يجوز له أن يمس الواقع من قريب أو بعيد، وخطيء من يتصور أن رسالة الفن هي في البعد عن ملاسات الحياة وظروفها الاجتماعية، فالشعر ليس فقط مجرد تصوير لحظة احمرار وجنت الحبيبين أو رؤية جمال الزهرة، أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة، هو ذلك النهر المائل، الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه، يقول ستيفن سبندر:

«الشاعر يضع نصب عينيه دائماً الظروف التي تحيط بالحياة، إذ إنه لا يمكن أن يجرب الحياة دون أن يضطر إلى التفكير في المشاكل الإنسانية الجوهرية، وما النظم السياسية والاجتماعية إلا محاولات لحل هذه المشاكل حتى نستطيع أن نختار الحياة. لذلك نجد أن الشاعر مجبر على أن يعيد النظر في هذه الجلول، وحينئذ قد يتبين له أنها تتحقق فيها إلى حد ما الشروط الجوهرية للوجود الإنساني، وقد يتبين له العكس أيضاً وبهذا المعنى لا شك أن الشعر نقد للحياة.»^(١)

إذن فالأدب العظيم، هو الأدب الذي يتأمل العالم والإنسان وقوانينه، ويسأل لماذا تجري الأمور على هذا النحو، والأدب العظيم هو الذي ينظر بعين يقظة إلى المجتمع الإنساني؛ فيناصر من هذه المجتمعات، ما يتمشى مع القيم الإنسانية، وما يساير الحق والعدل والجمال، فالشاعر يحرص أن يكون لنظم المجتمعات غاية تعكس ما في نفوس البشر أو أفراد المجتمع من هموم وآمال خالدة، وشعور بالحب والحاجة إلى التطور والتقدم، فواجب الشعراء أن يجعلوا كل إنسان غيرهم من البشر يدرك طبيعته، وأن يولدوا في نفسه حباً لإخوته في الإنسانية.

هذه هي غاية كل شاعر وكل أديب. غايته، أن يرى الإنسانية كلها، وقد ظللها الحب ورغفت عليها السعادة، ومن ثم حلول الأدباء أن يجعلوا من هذه الغاية

(١) ستيفن سبندر: الحياة والشاعر

شبه إيمان أو عقيدة، يقول مكسيم جوركي:

«إنني مؤمن بأنه سيأتي وقت يجب الناس فيه بعضهم بعضاً، ويغدو كل فرد أشبه بنجم يضيء أمام أمنية أخيه الإنسان طريق الحياة، ويصغي إلى رفيقه كما يصغي إلى أعذب الألحان، ويخطو الرجال أحراراً على أديم الأرض عظماء في حريتهم، ويحس الجميع بقلوب سمحة لا يشوبها حسد أو زيف».

وهكذا، فالشعر لم يكن ليقف موقفاً سلبياً من الحياة، وما كانت قصائده الوطنية الملتهبة التي جاءت من قديم الشعر وحديثه إلا بعثاً لوجهات نظر خاصة، تجعل الناس يقبلون عن رضى كل تغيير يرمي إلى تحقيق حياة أصلح، حياة أكثر امتلاء بالخير، وأكثر اقتراباً من الصدق ومن العدل ومن الحرية. وها هو ذا الشاعر ماثيو أرنولد الذي كان أكثر شعراء عصره إدراكاً لحقيقة مركز الشعر في أيامه، يخشى على شعره من كارثة العصر، ويرى أن ما يسيطر على عصره من الماديات تنفر منه الروح الشاعرة، التي تريد أن تستمد قوتها الروحية من مبادئ إنسانية أكثر عمقاً، يقول:

أه يا حبيبتي لكن مخلصين
كلانا للأخر، فالعالم الذي يلوح أمامنا
كأرض من الأحلام... متنوعاً جميلاً جديداً
ليس فيه في الحقيقة فرح أو حب أو نور
أو طمأنينة أو سلام أو عون على الألم
وها نحن هنا كأننا في واد مظلم
نكتسحنا أصوات للتنذير المختلطة، داعية إلى النضال أو الهروب،
حيث تصادم جيوش عمياء في الليل.

ولكن «ماثيو أرنولد» لم يقف الموقف المناضل من الحياة، فهو عندما لم يجد في الحياة تحقيقاً لأحلامه الذاتية من فرح وحب ونور وإيمان وسلام وعون على الألم، لجأ إلى الحرب وأراد أن يلتمس ذلك العون في علاقة شخصية بينه وبين حبيبته أما غيره من الشعراء فإنه يصر على الكفاح في سبيل مجتمع أصلح، وفي سبيل حياة أكثر ازدهاراً وإشراقاً، وعندنا في الشرق شعراء كافحوا في سبيل هذه الغاية العظيمة، وكانوا بمثابة المشاعل التي تنير الطريق، طريق الحرية، واستمع إلى الشاعر التونسي

الخالد أبي القاسم الشامي وهو يصيح في الشباب صيحته المدوية التي يستنهض بها
الهمم، ويشد بها العزائم، عزائم المناضلين من أجل غاية أسمى، يقول:

إذا الشَّعْبُ يوماً أرادَ الحياةَ فلا بدُّ أن يستجيبَ القدرُ
ولا بدُّ لليل أن ينجلي ولا بدُّ للقيد أن يتَّكسرَ
ومن لم يُعانِقْهُ شوقُ الحياةِ تَبَحَّرَ في جَوْهَا وانْدَثَرَ
وهو الذي يقول:

أباركُ في الناسِ أهلَ الطموحِ ومن يستلذُّ ركوبَ الخطرِ
والعزُّ من لا يمَّاشي الزمانَ ويقنعُ بالعيشِ عيشَ الحجرِ
هو الكونُ يمياً بحبِّ الحياةِ ويحتقرُ الميِّتَ المندثرِ
فلا الأفقُ يحضنُ ميتَ الطيورِ ولا النحلُ يلثمُ ميتَ الزهرِ
فويلُ لمن لم تشقْهُ الحيا من لَعَنَ العدمَ المنتظرَ

وهل يمكننا أن ننسى قصائد شوقي، وحافظ التي كانت تفيض وطنية وحامية،
والتي لم تكن إلا تعبيراً صادقاً عن مشاعر شعب مصر في مرحلة من حياتها كانت
أحوج ما تكون فيها إلى أقلام الشعراء والكتاب، أقلام تصرخ للظلم، وتدفع
الشباب للثورة على الظغيان، ومن منا الذي يجهل ثورة الشاعرين على الاحتلال
وموقفها من أحداث العصر؟ ومن ذا الذي لم يقرأ قصيدة حافظ في حادثة دنشواي،
أو قصيدة شوقي في وداع اللورد كرومر، أو أبياته الخالدات في نكبة دمشق التي يقول

فيها:

دَمُ الثُّورِ تعرَّفه قَرْسَا وتعلَّم أنه ثورٌ وحقُّ
جَرَى في أرضِها، فيه حياة كَمَثَلُ السَّمَاءِ، وفيه رِزْقُ
بلادَ ماتَ فتيتها لتحيا وزالوا دون قومهم ليقوا
وحُرَّرتْ الشعوبُ على قناها فكيف على قناها تسرق؟
بني سورية أطرحوا الأمانِي وألقوا عنكم الأحلامَ ألقوا
فمن خُدع السياسة أن تَعْرِوا بالقلبِ الأمانة وهي رقُّ
فُتقَ الملكُ تحدث ثم تَمُضِي ولا يَمُضِي لمختلفين فتق
نَصَحْتُ، ونحنُ مختلفون داراً ولكن، كلنا في همٍّ شرق

وَيَجْمَعُنَا إِذَا اخْتَلَفَتْ بِلَادُ
وَقَتُّنَا بَيْنَ مَوْتٍ أَوْ حَيَاةٍ
فَإِنْ رُمْتُمْ نَعِيمَ الدَّهْرِ فَاشْتَرُوا
وَلِلْأَوْطَانِ فِي دَمِ كُلِّ حَرٍ
وَلَا يَنْسِي الْمَالِكُ كَالضَّحَايَا
وَلَا يُذْنِي الْحَقُوقُ وَلَا يَحِقُّ
فِي الْقَتْلِ لِأَجْيَالِ حَيَاةٍ
وَفِي الْأَسْرِ فِدَى لَهُمْ وَعِثُّ
وَلِلْحَرِيَّةِ الْحَمْرَاءِ بَابٌ
بِكُلِّ يَدٍ مُضَرَّجَةٍ يُدْقُ

وهكذا نرى أن الشعر العربي الحديث لم يخل في أي قطر عربي من الاشتراك في الدفع الثوري، ومن القيام بدور القيادة في رسالة الإيقاظ، لإيقاظ المشاعر ودفع الوعي القومي الذي أنقذ الأوطان العربية من عبودية الاستعمار، والذي لم يكف عن إطلاق القذائف النارية في قصائد وطنية عارمة ناثرة، تستحث الهمم للجهاد والكفاح، في نغم يلهب النفوس بقوة أحياناً، ويهدوته أحياناً أخرى، من ذلك قصيدة (أخي) لعل محمود طه الذي يعترف فيها بأن طريقنا إلى الخلاص وطرد المستعمر الغاصب لا يكون إلا بحمل السلاح يقول:

أَخِي ، جَاوَزَ الظَّالِمُونَ الْمَدَى فَحَقُّ الْجِهَادِ وَحَقُّ الْفِدَى !
أَتَرَكْتَهُمْ يَغْصِبُونَ الْعُرُوبَةَ عَجْدَ الْأَبُوءِ وَالسُّودْدَا ؟
وَلَيْسُوا بِغَيْرِ سَلِيلِ السِّيُوفِ يَجِيئُونَ صَوْتاً لَنَا أَوْ صَدَى
فَجَرَدَ حُسَامَكَ مِنْ غَمْدِهِ فَلَيْسَ لَهُ بَعْدُ أَنْ يُعَمِّدَا
أَخِي، أَيُّهَا الْعَرَبِيُّ الْأَيُّ أَرَى الْيَوْمَ مَوْعِدَنَا لَا الْغَدَا
أَخِي، إِنَّ فِي الْقُدْسِ اخْتِئاً لَنَا أَعَدُّ لَهَا الذَّابِحُونَ الْمُدَى
أَخِي ظَمِئْتَ لِلْقَتَالِ السِّيُوفِ فَأورد سبأها الدم المصعدا

ومن شعراء العرب الشاعر محمد الفيتوري الذي لم يتغن شاعر مثله بآلام أفريقيا وآمالها، ففي شعر الفيتوري صيحات من الاعزاز بالوطن وقبسات من الكفاح، كفاح الافريقيين من أجل وطن حر، وفي شعر الفيتوري حرارة الإحساس بالحرية وفيض الشعور بالكرامة، أن شعره الوطني يتدفق إحساساً، واستمع إليه وهو يتغنى بأجداد وطنه في شعر كالنشيد:

أنا فلاحٌ ولي أرضي التي شَرَبْتُ ثَرَبَهَا مِنْ جَسَدِي
أنا إنسانٌ، ولي حُرِّيَّتِي وَهِيَ أَعْلَى ثَرَوَةٍ مِنْ وَلَدِي
أنا حرٌّ مُقْلُ الْبَلَدِ وَسَأَبْقَى مُسْتَقِيلُ الْبَلَدِ
ها هنا وارىت أجدادي هنا وَهُمْ اخْتَارُوا ثَرَاهَا كَفَاءً
وسأقضي أنا مِنْ بَعْدِ أَبِي وَسَيَقْبِي وَلَدِي مِنْ بَعْدِنَا
وستبقى أرض افريقيا لنا فَهِيَ مَا كَانَتْ لِقَوْمٍ غَيْرِنَا
نحن أهرقنا عليها دما وَمَزَجْنَا بِثَرَاهَا عَظْمَنَا
وشققناها فكانت مُدُنًا وَزَرَعْنَاهَا سِوْفًا وَقَنَا
وركزنا فوقها أعلامنا وَتَحَلَّيْنَا عَلَيْهَا الزَّمَانَا
وسنعطىها إلى أحفادنا وَسَيَحْمَرُّونَ عَلَاهَا مِثْلَنَا
فاسلمي يا أرض افريقيا لنا اسلمي يا أرض افريقيا لنا

أما أدبونا في المهاجر الأمريكية، فقد عبروا عن عاطفتهم الوطنية بطريقتهم الخاصة، فرغم إنسانيتهم المثالية التي تتعالى على الحدود والفروق والعصبيات، فقد كانت لهم جوانب من نفوسهم ترتبط بأوطانهم، وتتفعل بالأحداث التي تمر بها بلادهم. بل لقد كانوا في كثير من الأحيان يهبون لنجدة إخوانهم المنكوبين في الوطن، واستمع إلى قصيدة ميخائيل نعيمة، ذلك المعلم الإنساني المبشر بغلبة الروح على المادة كما يصفه النقاد، استمع إليه في قصيدته (أخي) التي أنشدتها عندما عصفت به أخبار المجاعة التي أصابت لبنان عقب الحرب العالمية الأولى، بقول هذه الأبيات التي تبعث الحياة في الجثث الهامدة:

أخي! إِنْ ضَجَّ بَعْدَ الْحَرْبِ غَرْبِيْ بِأَعْمَالِهِ
وَقَدْسٌ يَذْكُرُ مِنْ مَائِثَا وَعَظْمٌ بَطْشٌ أَبْطَالِهِ
فَلَا تَهْزَجْ لِمَنْ سَادُوا، وَلَا تَشْمَتْ لِمَنْ دَانَا
بَلْ ارْكَعْ صَامِتاً مِثْلِي بِقَلْبٍ خَاشِعٍ دَامِ
لنُسْكِ حَظَّ مَوْتَانَا
أخي! إِنْ عَادَ بَعْدَ الْحَرْبِ جُسَدِيْ لِأَوْطَانِهِ

وَأَلْقَى جِسْمَهُ الْمَتَّهَوَكُ فِي أَحْضَانِ خِلَائِهِ
فَلَا تَطْلُبْ إِذَا مَا عُذْتُ لِلْأَوْطَانِ خِلَانًا
لأن الجوعَ لم يترك لنا صحباً تُناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخي! إن عادَ يحرثُ أرضَه الفلاحُ أو يزرعُ
ويبني بعد طولِ المهجرِ كوخاً هذه المدفعُ
فقد جفَّت سواقينا، وهذا الذلُّ مأوانا
ولم يترك لنا الأعداءَ غرساً في أراضينا
سوى أجاف موتانا

أخي! قد تمَّ ما لو لمْ نشأه نحنُ ما تمَّا
وقد عمَّ البلاءُ ولو أردنا نحنُ ما عمَّا
فلا تندبُ ، فأذنُ الغيرِ لا تُصغني لشكوانا
بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرفش والمول
نوارِي فيه موتانا

أخي! من نحن؟ لا وطن، ولا أهل، ولا جَارُ
إذا نمنا، إذا قمنا، رِداًنا الحزِيُّ والعارُ
لقد حُمْتُ بنا الدنيا كما حُمْتُ بموتانا
فهاتِ الرفشَ واتبعني لنحفرَ خندقاً آخرَ
نوارِي فيه أحيانا

وهذا جبران خليل جبران شيخ شعراء المهجر، يندب أهله ووطنه عقب
الحرب العالمية الأولى وكانت المجاعة في لبنان تفتك بأهله فيقول:

مات أهلي وأنا على قيد الحياة أندبهم في وحدتي وانفرادي، لو كنت
جائعاً بين أهلي الجائعين مضطهداً بين قومي المضطهدين لكانت الأيام أخف
وطأة على صدري، والليالي أقل سواداً أمام عيني. ولكنني هنا وراء البحار
السبعة أعيش في ظل الطمأنينة وخمول السلامة أنا ههنا بعيد عن النكبة

والمنكوبين، ولا أستطيع أن أفتخر بشيء حتى ولا بدموعي، لو كنت سنبلة قمح نابتة في تربة بلادي لكان الطفل الجائع يلتقطني، ويكف بحياتي يد الموت عن نفسه. لو كنت ثمرة نابتة في بساتين بلادي، لكانت المرأة الجائعة تتناولني وتقضمني طعاماً. لو كنت طائراً في فضاء بلادي، لكان الرجل الجائع يصطادني ويبعد بجسدي ظل الموت عن جسده.

لم يمّت أهلي متمردين، ولا هلكوا محاربين، ولا زعزع الزلزال بلادهم..

مات أهلي على الصليب وأكفهم ممدودة نحو الشرق والغرب، وعيونهم محذقة بسواد الفضاء.

ماتوا صامتين لأن آذان البشرية قد أغلقت دون صراخهم
ماتوا لأنهم لم يحبوا أعداءهم كالجناء ولم يكرهوا محبيهم كالجاحدين.

الشعر والطبيعة

الطبيعة هي عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة، ويدفع بالينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التجر والتدفق والانطلاق، ويقدر ائتلاف الشعر مع الطبيعة ويقدر اتصاله الروحي بموجودات هذا العالم، يكون حفظه من التعرف على أسرارها، ويكون نصيبه من المتعة الروحية.

إن عاطفة الحب التي يشعر بها الإنسان نحو خالقه، إنما تتسرب إلى نفوسنا خفية عندما نتصل اتصالاً مباشراً بالطبيعة، فإذا رجع الإنسان إلى حياته اكتشف أن المتعة التي يحسها أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل، والنشوة التي تمتلك نفسه عند وقوفه منفرداً في قمة جبل، وهذا الدعاء الغامض الذي يشتمل على الإنسان، وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه هو الذي يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفيء القلب وتبجته نحو الله، والتي يقول عنها شاعر الهند الأكبر «طاغور»:

«تدخل القلب دون أن أدعوها إليه، كأبي عابر سبيل مجهول لي، لأنك أنت يا إلهي قد ختمت بخاتم الأبدية على هذه البرهة الخاطفة».

إن الإنسان الشاعر هو الذي ينمو مع ما ينمو حوله من عناصر الطبيعة، وهو وحده الذي يستطيع أن يحقق الصلة بينه وبين ما يحيط بنا، ففي هذه الصلة التامة بيننا وبين الطبيعة تتمثل حريتنا، وهذه الفلسفة الهندية تصور الحرية على أنها كمال الاتصال بما يحيط بنا، فإذا نقص اتصالنا نقصت حريتنا، ومن ثم كان مرد الشعر عند طاغور، هو في الاتصال بحقائق الأشياء اتصالاً روحياً يتلقى فيه الشاعر ما يتلقاه من إلهام نتيجة هذا الاتصال، ومن ائتلاف طاغور مع الطبيعة ظهرت الوحدة الروحية في

قصائده وتمثلت في أغانيه ، فاستمع إليه يغني بوحدة الروح في إحدى قصائد القربان
الشعري:

«يا إلهي إنني لا أعرف كيف تغني
إنني أستمع إليك بدهشة صامئة
وعندما ينير العالم أضواء موسيقاك
وتتجاوب السماوات أنفاس أنغامك
وينساب جدول ألحانك المقدسة عبر الصخور ويمضي منطقاً
يفو القلب إلى ترديد أغانيك
ولكن هيهات . . هيهات أن يجد له صوتاً
إنه قد يستطيع أن يتحدث إليك . . ولكن حديثه لا يتحول إلى غناء
فماذا أصنع يا إلهي . . ماذا أصنع . وقد وقع قلبي
أسيراً في نسيج موسيقاك اللامتناهي يا إلهي» .

وللطبيعة سحر يفوق كل سحر، ولها سلطتها على الإنسان، وقدرتها على
تحرير ذاته من قيود الحياة والعادة، وانظر إلى هذه الفتاة الإيطالية التي تشتغل عاملة في
مصانع الحرير ولا تستريح من العام إلا يوماً واحداً، انظر إليها كيف صورها الشاعر
الانجليزي براوننج، عندما جاء يوم عطلتها فخرجت إلى مجال الطبيعة تنتقم لنفسها
من حبسة الجدران التي تخرج صدرها وتطبق على أنفاسها طيلة العام، لقد كان
العالم كما تمته أزهاراً وأشواقاً، تقول أو يقول براوننج على لسانها:

العالم من الربيع في ريعانه
واليوم من الإشراق في إصباحه
والصبح في ساعته السابعة
وسفح التل مرصع بلاليه الندى
والقبرة في طيرانها سابحة
والدودة البزاقة على الأرض زاحفة
الله في سبحاته
وكل ما في الدنيا بخير

ولقد وصف شعراء العرب الطبيعة، وعشقوها وتغنوا بجمالها، ولم يتركوا شيئاً من مظاهرها إلا صوره في قصائدهم، فلهم في الناقة والفرس والليل والصحراء صور خالدة، واستمع إلى الحارث بن حلزة الشكري يصور ناقته بهذه الأبيات الوصفية التي لا تخلو من قيم جمالية :

غَيْرَ أَنِّي قَدْ اسْتَعِينَ عَلَى الْهَمِّ إِذَا خَفْتُ بِالثَّوِيِّ النَّجَاءَ
بِزَفَوْنٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ لَمْ رَتَالٍ؛ دَوِيَّةٌ سَقَفَاءُ
أَنْسَتْ نَبَاةً وَأَفْرَعَهَا الْقَنَا صُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِنْسَاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْعِ مَنِئِيًا كَأَنَّهُ إِهْبَاءُ
وَطَرَاقًا مِنْ خَلْفِهِنَّ طِرَاقٌ سَاقِطَاتٌ تُلَوِي بِهَا الصَّحْرَاءُ
أَتَلَهَّى بِهَا الْهَوَاجِرُ إِذْ كُلُّ ابْنٍ هَمٌّ بَلِيَّةٌ عَمِيَاءُ

ومن الحارث بن حلزة إلى أبي العلاء المعري الذي يصور الليل هذا التصوير الحسي الذي قد لا يقدر عليه كثير غيره، يقول :

رُبَّ لَيْلٍ فِيهِ إِلَى الصُّبْحِ فِي الْحُسْنِ وَإِنْ كَانَ أَسْوَدَ الطِّيلَسَانِ
قَدْ بَلَعْتُ فِيهِ إِلَى اللَّهِو حَتَّى وَقَفَ النَجْمُ وَقَفَةً الْحِيرَانِ
فَكَأَنِّي مَا قُلْتُ وَالْبَدْرُ طِفْلٌ وَشَبَابُ الظُّلُمَاءِ فِي عُتْفَوَانِ
لَيْلَتِي هَذِهِ عَرُوسٌ مِنَ الزَّيْجِ عَلَيْهَا قَلَاتِدٌ مِنْ جُبَانِ
وَكَأَنَّ الْمَلَالَ يَهْوَى الثَّرِيَا فَهِيَ لِلْوَدَاعِ مَحْتَمَانِ
وَسَهْلٌ كَوْجِنَةُ الْحُبِّ فِي اللَّوْنِ وَقَلْبُ الْمُحِبِّ فِي الْخَفَقَانِ
يُسْرَعُ اللَّحْمُ فِي أَحْمَارِهِ كَمَا تُسْرَعُ فِي اللَّحْمِ مَقْلَةٌ الْغَضْبَانِ
ثُمَّ شَابَ الدُّجَى فِي الْفَجْرِ فَنَطَى الْمَشِيبَ بِالزَّعْفَرَانِ

وعلى الرغم من أن شعر الطبيعة في الأدب العربي لم يكن في معظمه أكثر من تسجيل للمدركات حسية، تظهر فيه مهارة الشاعر في الوصف إعطاء صورة متشابهة للشيء الذي يراه دون أن يتعمق إلى التعبير عن حالات روحية، أو دون أن نشعر باندماج الشاعر مع الطبيعة وغنائه لها بطريقة تشعرنا بأنه يضيف عليها الكثير

من رؤيته وروحه. نقول على الرغم من ذلك فقد ظهر عند بعض المحدثين من شعراء العربية ما عوضنا عن هذا النقص، فهذا ميخائيل نعيمة لا يكتفي بإعطاء صورة حسية شكلية للنهر المتجمد، وإنما يحاول في قصيدته أن يربط بين هذا النهر وبين نفسه وتجربته الشعورية، يقول ميخائيل نعيمة:

قد كان لي يا نهر قلبٌ ضاحكٌ يشلُّ المروجُ
حرُّ كقلبِكَ فيه أهواءٌ وأمالٌ تموجُ
قد كان يُضجِي غيرَ ما يُجيي ولا يشكو المللُ
واليومَ قد جُمِدَتْ كوجهِكَ فيه أمواجُ الأملِ
فتساوت الأيامُ فيه صباحُها ومساءلُها
وتوازنتْ فيه الحياةُ.. نعيمُها وشغلُها
سيانٍ فيه غدا الربيعُ مع الخريفِ أو الشتاءُ
سيانٍ نوحُ البائسينَ، وضحكُ أبناءِ الصفاةِ
نبذتْهُ ضوضاءُ الحياةِ فما لَ عنها وانفردُ
وغداً جهاداً لا يحسُّ ولا يميلُ إلى أحدِ
وغداً غريباً بين قومٍ كان قبلاً مثلهم
وغدوتَ بينَ الناسِ لغزاً فيه لغزٌ مبهم
يا نهرُ ذا قلبي أراه كما أراك مُكبَّلاً
والفرقُ أنك سوفَ تنشطُ من عُقالِكَ وهولاً

نشأت في عصرنا الحديث، وبعد طغيان المادة على الروح، وسيادة الإنسان على الطبيعة يستثمرها حاجاته، نشأت فكرة سادت عقول البعض في الغرب، مردها أن الطبيعة هي هذا الجزء من الوجود الذي يشتمل على الوحوش والجمادات وكل ما هو منحط في سلم الكائنات، أما كل ما هو موسوم بالكمال العقلي والخلقي فهو وحده الطبيعة الإنسانية. ومن هؤلاء من ينظر إلى البرعم والزهرة باعتبار أن كلا منهما يرجع إلى مبدأ يناقض الآخر تماماً، هذه النظرة العدوانية قد ولدت انفصلاً غير طبيعي بين الإنسان والطبيعة، وجعلت إنسان العصر الحديث يزرع تحت ثقل المادة. هنا نشأت مأساة الإنسان الحديث تلك التي حمل مسؤوليتها الشعراء الذين أخذوا يتساءلون بعد

الحرب العظمى، ما معنى الحياة؟ وإلى أين يسير الإنسان؟ وما قيمة أفعاله؟ وقد بدأ لا يعشق إلا المال، ولا يهتم إلا بالقيم المادية. وللشاعر إليوت قصيدة مشهورة يقول فيها:

هذه هي الأرض الميتة
هذه أرض الأشواك
هنا تقام الأصنام من الحجر
وهنا يرفع الرجل الميت يده إليها مبتهلاً
تحت بريق النجم الخابي
أهكذا نصحو في مملكة الموت الأخرى
نصحو في هذه العزلة كما تفعل هنا
في الساعة التي نبتز فيها حناناً
قلا تستطيع شفاهنا وهي تشوق للقبل
إلا أن ترتل الصلوات لهذا الحجر المكسور
العيون ليست هنا
فليس ثمة عيون هنا
في هذا الوادي حيث النجوم المحتضرة
في هذا الوادي الأجوف
في هذا الفك المحطم - فك مملكتنا المفقودة
في هذا الملتقى الأخير، وقد اجتمعنا على هذا الشاطئ هذا النهر المنتفخ
نتحسس الطريق معاً ونتحاشى الحديث
قد فقدنا الصبر، اللهم إلا إذا ظهرت لنا العيون مرة أخرى
في صورة نجم لا يأفل أبداً، أو وردة ذات أوراق غير متناهية
في مملكة غسق الموت
هذا هو الأمل الوحيد الذي تبقى للرجال الجوف

هؤلاء هم رجال المجتمع الحديث عند إليوت، هم رجال جوف أو مجوفون لا ينظرون على إحساس حي صادق بالحياة، وليس لهم وجود، تنعدم عندهم الروح،

فهم مجرد آلات، يشبه الواحد منهم الآخر، يعيشون في الأرض الميتة، في الأرض الخراب، غير أن هذا الشعور باليأس قد تحول عند بعض الشعراء في العصر الحديث إلى محاولة إيجابية لخلق أفضل، فمن الشعراء من قبل الأرض الخراب هذه، فتركوا زرعها وحشائشها الجافة تنمو معهم في شعرهم. والشاعر الذي يعبر أفضل تعبير عن هذا الموقف هو الشاعر ديلان توماس ونجد أنه لا يتجه إلى اللون السابق، ولم يعد يقف على الأرض الخراب، بل إنه على حد قول سبتلر الزهرة التي تنمو فيها، يقول:

القوة التي تدفع الزهرة خلال الحضرة الذائبة
تدفع بدورها عمري الأخضر، وتلك التي تعصف بجذور الشجر
هي بدورها التي تخطمني
وأنا أبكم عاجز أن أخبر الوردة الواهنة الشوهاء
أن شبابي قد شوهه نفس هي الشتاء
إن القوة التي تدفع الماء خلال الصخور
تدفع دمي القاني، وتلك التي تحفف الجداول الرضيعة
تحيل دمي إلى شمع
وأنا أبكم أود أن أقول لشراييني
كيف أن القم نفسه يرشف الينبوع الجلي
اليد التي تثير مياه البركة
لتحرك الدوامة والتي تقيد الرياح العاصفة بالجبال
هي التي تسير شراعي
وأنا أبكم أود أن أقول للرجل المشنوق
كيف أن الجلالد من طيتي مجبول

الشعر والفلسفة

لعل من أوضح السمات التي يجتمع عندها الشعر والفلسفة، والتي يصبح فيها الشاعر كالفيلسوف سمة القلق التي تعترى كلا منهما كلما فكرا في الحياة تساءلا عن الوجود. وسمة التأمل التي تدفع بكل من الشاعر والفيلسوف إلى النظر البعيد العميق وراء الأشياء يتساءلان عن أسرارها.

لم كانت الحياة سعادة؟ ولم كانت شقاء؟ هل الإنسان باق ببقاء الموجودات أم هو فان بفنائها؟ ومتى كان البدء، وإلى أين المصير؟ ثم ما مدى مسؤولية الإنسان عن أعماله؟ أمسيرون نحن أم غيرون؟ والموت، أهو خير أم شر، أهو خلاص من ربة الأسر، أم هو انحدار إلى هوة النهاية؟.

وكما تكون الفلسفة أحيانا فلسفة حيوية شعرية تعتمد على الصور والأساطير، فكذلك الشعر كثيرا ما يتجه نحو الفكر ويكشف عن الحقائق، حقائق النفس والوجود، لكن في الشعر لن يكون تفكيرا مجردا أو فكرا رياضيا بحتا.

فللشاعر أن يجوب اقطار النفس البشرية، وللشاعر أن يخوض في فلسفة الكون وأسرار الحياة، على أن يلتزم رسالة فنية، فلا تأتي حقائقه عارية من الجبال، ولا تصاغ أفكاره مجردة من اللحن، أو خالية من الصورة، بل يجب أن يجمع بين روعة الحقيقة ودقة الإفصاح وجمال النغم، وعذوبة الوقع، ونحن لا يهمننا من الشاعر أن يصل إلى حل في هذه المعميات التي تحير عقول الفلاسفة والتأملين، وإنما الذي يهمننا أن يعبر عن تجاربه تجاه هذه الأسرار تعبيرا شعريا خالصا، يعطينا مفهومه عنها في صورة تكشف عن أصالته وشخصيته الفنية. وكثيرون من الشعراء كانت لهم

فلسفتهم الخاصة، وكثير منهم كانت لهم مواقفهم من الحياة. لم يظهر ذلك بوضوح عند العرب القدماء بقدر ما ظهر عند اليونان القدماء، ولم يظهر في شعر العصور الأولى كما ظهر في شعر المحدثين في عصرنا الحديث.

نعم، قليلون من شعراء العرب القدماء من كانت لهم فلسفة، وإذا كان لشاعر مثل طرفة بن العبد بعض الأبيات التي تلخص فكرة الشاعر عن الحياة والموت، فإنها لا تعدو أن تكون تعبيراً جزئياً عن عمق التجربة التي يعانها، ولكنها على أي حال أبيات تعكس لك صورة عن الحياة التي يعيشها الشاعر اذ يقول.

وَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى وَجَدَكَ لَمْ أَحْضَلْ مَتَى قَامَ عُودِي
فَمَنْهُنَّ سَبَقُ الْعَادِلَاتِ بِشَرِيَةٍ كَمِيتٍ مَتَى مَا تُغْلَى بِالْمَاءِ تُزِيدُ
وَكَرَى إِذَا نَادَى الْمَضَافُ مُجَنَّبًا كَسِيدَ الْغَضَا نَبْهَهُ الْمَتَوْدُ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالْدَّجْنِ مُعْجِبٌ بِبَهْكَةٍ تَحْتَ الطَّرَافِ الْمُعْمِدِ

هذه هي فلسفة طرفة البسيطة، تشبث بالحياة واستباق للذة عندما تسكن الحياة للمتاع واللذة، ونهوض إلى النجدة والمروءة واستبسال في الدفاع عن المظلوم عندما تأتيه صيحة أو نداء. وأما صورة طرفة عن الموت فهي على بساطتها عميقة

أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُقْسِدِ
تَرَى جُثُوتَيْنِ مِنْ ثَرَابٍ عَلَيْهِمَا صَفَائِحُ صَمٍّ مِنْ صَفِيحِ مُنْصَدِ
أَرَى الْمَوْتَ يَعْثُمُ الْكَرَامَ وَيَصْطَفِي عَقِيلَةَ مَالٍ الْفَاحِشِ الْمُنْتَشِدِ
أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ وَمَا تُنْقَصُ الْإِيَّامُ وَالْأَيَّامُ يَنْفَذُ
لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ، مَا أَخْطَأَ الْفَتَى، لَكَا لَطُولِ الْمُرُخَى وَثِيَّاهُ بِالْيَدِ

وليس في العرب من في شعره فلسفة تخرج عن حيز البيتين أو الثلاث إلا أبو العلاء المعري الذي تستطيع إذا قرأت إنتاجه الفني كله أن تجد عنده مناقشات لمشكلة الخير والشر، وتستطيع كذلك أن تجد شعوراً باليأس يسيطر على تفكيره، هذا الشعور الذي ولدته في نفسه محنة عيائه، تلك التي لم يستطع أن يدرك لها حكمة، الأمر الذي جعله يشك في كل شيء، فهو لم يؤمن إلا بشيء واحد، آمن بالشقاء والنعمة، نعمة

الآخرين الذين لم تسلبهم الحياة نعمة البصر.

وَقَالَ أَنَا سَ مَا لِأَمْرٍ حَقِيقَةٌ فَهَلْ أَتَيْتُمَا الْأَشْقَاءَ وَلَا تُعْنَى
وَشَكَكَ فِي الْإِيحَابِ وَالتَّقْصِيرِ مَعَشَرٌ حَيَارَى جَرَتْ خَيْلُ الضَّلَالِ بِهِمْ سَعْمَا
فَنَحْنُ وَهُمْ فِي مَرْعَمٍ وَتَشَاجِرٍ وَيَعْلَمُ رَبُّ النَّاسِ أَكْذَبَنَا زَعْمَا

وهذا كما ترى إيمان بالألم الذي يصيب فريقا من البشر لم يرتكبوا إثما يستحق
العذاب والعقاب، وهو إيمان يقلب حياة صاحبه، غير أن ثورة أبي العلاء هذه قد
خلقت لنا نشاطا روحيا بالغ العمق، وتركزت لنا ثروة فنية نفخر بها، إذا أردنا الوقوف
جنباً إلى جنب مع أشعار عباقرة الإنسانية، استمع إلى ما يقوله عن الحياة والموت في
رثائه للفقيه الخنفي:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مَلْتَمِي وَاعْتِقَادِي وَشَيْئُهُ صَوْتُ النَعْيِ إِذَا قِيسَ
أَبَكْتُ ثَلَاثَكُمْ الْحَامَةَ أَمْ غَنَّتْ صَاحِ هَلِي قُبُورُنَا عَمَلُ الرُّحْبِ
خَفَّفَ الْوُطْأَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْأَرْضِ وَقَبِيحُ بِنَا وَإِنْ قَدَمَ الْعَهْدِ
سِرٌّ إِنْ اسْطَغَتْ فِي الْمَوَاءِ رُودُوداً وَدَفِينِ عَلَى بَقَايَا دَفِينِ مِنْ
تَعَبُ كُلِّهَا الْحَيَاةُ فَمَا أَعْجَبُ إِنْ حَزْنًا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ
خُلِقَ النَّاسُ لِلْبَقَاءِ فَضَلَّتْ إِنَّمَا يُتَقَلَّبُونَ مِنْ دَارٍ أَعْمَالِ
نُوحٌ بِالْأَوْ لَا تَرْتُمُ شَادِي بِصَوْتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادِي
عَلَى فَرْعِ غَصْنِهَا الْمِيَادِ فَأَيْنَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ
إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ هَوَانُ الْأَبَاءِ وَالْأَجْدَادِ
لَا اخْتِيَالًا عَلَى رُفَاتِ الْعِبَادِ قَدِيمِ الْأَزْمَانِ وَالْأَبَادِ
إِلَّا مِنْ رَاغِبٍ فِي ازْدِيَادِ أَضْعَافِ سُرُورٍ فِي سَاعَةِ الْمِيَادِ
أُمَّةٌ يَحْسِبُونَهُمُ لِلنَّهَادِ إِلَى دَارِ شِفْقَةٍ أَوْ رَشَادِ

وإذا تركنا أبا العلاء وانتقلنا من الشعر العربي إلى غيره، وجدنا شاعرا روسيا
من شعراء القرن التاسع عشر هو «بوشكين» يعبر عن هذه الحيرة الأزلية، حيرة

الإنسان أمام أسرار وجوده، وحيرته أمام هذا اللغز الذي يتأبى على الحل، وهو لغز
الفناء والبقاء، يقول «بوشكين»:

كلما أطوف في الشوارع المصاحبة
وأدخل المعابد المزدحمة، وأخوض مفاتن الشباب وملاعبهم
وأصبح مع الرياح المنطلقة
أقول لنفسي: إن السنين تطير
إننا لا نرى في هذه الأرض إلا الماما
قبل أن نصل إلى قبر الأبدية
فإن الساعة قريبة، قريبة من كل إنسان
وعندما نظرت إلى شجرة البلوط المنفردة
أم الغابة وقد سبقتها
أدركت أنها استقامت في أيام أبي
وأنها تعيش أيامها مع حياتي القصيرة
وعندما أنحني على الطفل الصغير لأقبله بشغف
أقول له في قلبي: وداعاً. . إنني أعطيك مكاني أيها البرعم
إنني أنا الذي سأموت. .
وهكذا في كل يوم. . وفي كل ساعة
أنتظر في كضاح وقلق اليوم الذي سأولد فيه. . يوم النهاية القريب
ترى، أين يأتيني الموت؟ في غمار الحروب؟
وراء البحار؟ في أعماق اليم؟
أم ترى سيحتفظ هذا الوادي القريب بنرات تلامي الباردة؟
ومع ذلك فأنا أعلم أن كياني عندما يمض
سوف يتلاشى حيناً أموت. . ولكنني أحب أن تكون رقدتي الأخيرة
إلى جوار بيتي وفي أرض بلادي

وهناك حول قريتي وإلى جوار بلها
دعوا الحياة الشابة تلعب حرة
واتركوا الطبيعة الطائشة تضحك دائماً
ضحكتها الخالدة الفرحة

فلإذا انتقلنا إلى عصرنا الحديث وجدنا مأساة العصر تعكس الأمها على إنتاج الشعراء الذين عجز طموحهم إلى المعرفة عن أن يبلغ ما يريد، وسنختار لك من الشعر العربي قصيدة لأبي القاسم الشامي، تصور لك ما انتهى إليه الشاعر من يأس من الحياة جعله يرحب بالموت، لانه يأمل أن يجد في الحياة الأخرى ما لم يحققه في الحياة الدنيا، يقول:

اسْكُنِّي يا جراح	واسْكُنِّي يا شجون
ماتَ عهدُ النواح	وزمانُ الجنون
وأطلَّ الطباخ	من وراءِ القرون
في فجاجِ الردى	قد دَفَنْتُ الأثم
وَنَشَرْتُ اللُّمُوعَ	ليرباح العَثم
وَأَخَذْتُ الحِياةَ	مِعْزَافاً لِلنَّعَمِ
أَتَغْنَى عَلَيْهِ	في رِجَابِ الزَّمانِ
وَأَذْبَسْتُ الأسمى	في جَمالِ الوجودِ
وَدَحَّسْتُ القُوادِ	واحةً للنشيدِ
والضياءَ والظلالَ	والشذى والورودَ
والهوى والشبابَ	والنوى والحنانَ
اسْكُنِّي يا جراحَ	واسْكُنِّي يا شجونَ
ماتَ عهدُ النواحِ	وزمانُ الجنونِ
وأطلَّ الصُّباحُ	من وراءِ القُرونِ
في فَوادِي الرحيبِ	معيذُ للجانِ
شَيْدَتُهُ الحِياةَ	بالسرُوى والخيالِ

فتلوتُ الصلاة	في خُشوعِ الظلّانِ
وحرقتُ البُحُورَ	واضأتُ الشموعَ
إنَّ سيخرَ الحياة	خالداً لا يزولَ
فعلامَ الشكاة	مِن ظلامٍ يحونَ
ثم يأتي الصُباحُ	وتمرُّ الفصولُ
سوفَ يأتي الربيعُ	إنَّ تقضي ربيعَ
اسكني يا جِراحُ	واسكني يا شجونَ
ماتَ عهدُ النواجِ	وزمانَ الجنونِ
واطلُ الصُباحُ	من وراءِ القُرونِ
قد دَعاني الصُباحُ	وربيعُ الحياة
يا لَهُ مِنْ دُعَاةٍ	هَزَّ قَلْبِي صَدَاةٍ
لم يَعدْ لي بقاءُ	فوقَ هذي البقاغِ
الوداعُ - الوداعُ	يا جِبَالَ الممومِ
يا ضبابَ الأسي	يا فجاجَ الجحيمِ
قد جرى زورقي	في الخضمِّ العظيمِ
ونشرتُ القلاغَ	فالوداعُ .. الوداعُ

وإذا كان أبو القاسم الشاعر قد ودع الحياة التي هي في اعتقاده رمز العذاب والسقام، ويرى في الخلاص بالموت رمزاً للغبطة، عندما يفر إلى عالم مليء بالأضواء والرؤية الصافية. إذ كان أبو القاسم قد ودع الحياة على هذه الصورة، فإن غيره قد ودعها غير كاره، استمع إلى طاغور الذي أحب الحياة ولم ينكرها، وأحب الموت كذلك ولم ينكره، لقد كانت الحياة والموت عند طاغور كلاهما بهجة وكلاهما جدير بالتقبل والرضى، ويقول وهو يستقبل الموت:

ها قد منحت إجازتي

فقولوا لي وداعاً أيها الأخوة

إنني أنحنى لكم جميعاً، ثم أمضي إلى سفري

إني أرد لكم مفاتيح بابي
 وأستغني عن كل مطلب من مطالب داري
 وزودوني بآخر كلما تكلم الطيبة
 فقد كنا جيراناً لمدة طويلة . . وقد منحتوني أكثر مما أعطيتكم
 والآن وقد أشرق الفجر . . وأطفئ المصباح الذي كان ينير ركني المظلم
 جاء من يدعوني . . وها أنذا على استعداد للرحيل
 ها قد منحت إجازتي
 فقولوا لي وداعاً أيها الأخوة

وهكذا لم يحزن طاغور من الموت، ولم يابه بالخوف من شيء، لأنه كان يشعر
 بالحب يغمر قلبه نحو الله، ونحو الناس، ونحو الوجود كله. وشبهه بهذه الروح
 المطمئنة، روح ميخائيل نعيمة التي عبرت عن الطمأنينة تعبيراً رائعاً في قصيدة يرد بها
 على تشاؤم الشعراء من الحياة، ولم يجد مع الإيمان إلا الثقة التي تتحطم عندها جميع
 المخاوف، وتفتت تحت وطأتها كل أهوال الحياة ومخاطرها يقول:

سَقَفُ بَيْتِي	حَدِيدُ	رُكْنُ بَيْتِي	حَجَرُ
فَأَعْرِيفِي	يَا رِيحُ	وَانْتَجِبْ	يَا شَجَرُ
وَأَسْبَحِي	يَا غَيُومُ	وَاهْطِلِي	يَا مَطَرُ
وَأَقْصِي	يَا رُعُودُ	لَسْتُ أَخْشَى	خَطَرُ
سَقَفُ بَيْتِي	حَدِيدُ	رُكْنُ بَيْتِي	حَجَرُ

مِنْ سِرَاجِي الضُّئِيلِ	أَسْتَمِدُّ	الْبَصَرَ
كَلِمًا اللَّيْلِ طَالُ	وَالظُّلَامُ	أَنْتَشِرُ
وَإِذَا الْفَجْرُ مَاتَ	وَالنَّهَارُ	أَنْتَحِرُ
فَاخْتَفِي	يَا نُجُومُ	وَانْطَفِئِي
مِنْ سِرَاجِي الضُّئِيلِ	أَسْتَمِدُّ	الْبَصَرَ

.. .

بابُ قَلْبِي حَصِينٌ	من صُنُوفِ الْقَدَرِ
فَاهْجِمِي، يَا هُمُومُ	فِي الْمَسَاءِ وَالسَّحَرِ
وَاذْهَبِي يَا نُحُوسُ	بِالشَّقَا وَالضَّجَرِ
وَانْزِلِي بِالْأَلُوفِ	يَا خُطُوبَ الْبَشَرِ
بابُ قَلْبِي حَصِينٌ	من صُنُوفِ الْقَدَرِ

* * *

وَحَلِيفِي الْقَضَاءُ	وَرَفِيقِي الْقَدَرُ
فَاقْدَحِي يَا شُرُوزُ	حَوْلَ قَلْبِي الشَّرُّ
وَاحْفُرِي يَا مَنُونُ	حَوْلَ بَيْتِي الْحَفَرُ
لَسْتُ أَخْشَى الْعَذَابُ	لَسْتُ أَخْشَى الْخَطَرُ
وَحَلِيفِي الْقَضَاءُ	وَرَفِيقِي الْقَدَرُ

السَّعَرُ وَالْحُبُّ

الحب هو تلك العاطفة الإنسانية التي لازمت كياننا منذ أن كانت الحياة، وستظل ملازمة لوجودنا، ما بقي الإنسان على الأرض. والحب هو هذه القوة السحرية التي تنبثق من أعماق الذات فتضيء جوانبها فتجعلنا نرى العالم حلماً جميلاً. . . ويغير الحب لا يكون العلم ولا المجد ولا الطموح. . . فكفاحنا من أجل الحياة، واستبسالنا في سبيل بقاء أصلح، وتطلعنا إلى نهضة إنسانية شاملة، وعزمنا على تخليص العالم من أطباع الذات، كل ذلك بدافع من الحب ولأجل الحب. . .

والعلاقة بين الحب والمعرفة، علاقة قديمة ومعروفة، وليس أدل على ذلك من اشتقاق كلمة العلم والتعلم في اللغات اللاتينية، فمن كلمة Studios اللاتينية والتي هي بمعنى الحب خرجت كلمة study الانجليزية وكلمة étude الفرنسية، وكلاهما يفيد معنى التعلم والدراسة. ومن الذي ينكر أن الحب معرفة قوية تنير بصائرنا وتكشف لنا عن حقائق الأشياء، ألم يعرف الشعراء الله بالحب كما يقول أبو ماضي في أبياته المشهورة:

قال قوم إن المحبة إثم ويح بعض النفوس ما أغباها
إنْ نَفْسًا لَمْ يُشْرِقْ الحُبُّ فِيهَا هِيَ نَفْسٌ لَمْ تَذَرِ مَا مَعْنَاهَا
أنا بالحب قد وصلتُ إلى نَفْسي وبالْحُبِّ قَدْ عَرَفْتُ اللَّهَ

والحب هو الذي يفتح أمامنا رحاب الكون، وهو الذي يضيء لنا ظلام الطريق، وهو الذي يدفعنا إلى الامام، يبعث في عظامنا الروح، فلولاه لكان الإنسان مجرد دمية جامدة تتحرك بلا شعور وتسير بلا هدف:

أَحْسَبُ فَيُغْنُو الْكَوْخُ كَوْخاً نِيراً وَأَبْغَضُ فَيُمْنَى الْكَوْنُ مِجْنَأَ مُظْلِمًا
 مَا الْكَأْسُ لَوْلَا الْخَمْرُ غَيْرَ رُجْلَاقٍ وَالْمَرْءُ لَوْلَا الْحُبُّ إِلَّا أَغْلَمًا
 كيف لا، والحب عند اليونان هو الإله الذي لا يغلبه فسد سماه اليونان القدماء
 بالإله إيروس وجعلوه صاحب السلطان على الكائنات الحية جميعها، واستمع إلى
 شاعرهم العظيم «سوفوكليس» كيف صور الحب بقوله:

«أي إيروس الذي لا يغلب، والذي يتغص على الكائنات الحية كلها فيستأثر
 بها، والذي يستقر في الليل على تلك الحدود الرخصة، خلدو العذارى.. إنك أنتهم
 في عرض البحار، وحيث تأوي الوحوش، لا يفلت منك خالد، ولا يفلت منك
 هالك، ومن ملكته فقد الرشد، بك يخرج أهل العدل إلى الجور ويدفعون إلى
 مصارعهم، إن الحب ليتصر حين يلعب في عين الخطب الشائعة إنه يشارك القوانين
 العليا في تدبير هذا الكون، وإن الآلهة أفردويت لتعبت بنا غير مغلوقة»

والحب الحقيقي هو الحب الذي لا تشويه شائبة من أنانية المحب أو نفعيته، فما
 أكثر الحب الذي ينبت بين الناس كالعشب الذي لا يزهر ولا يثمر، بل قد يكون
 وجوده أحياناً ضرراً يصيب الناس، ويجور على حرياتهم وحقوقهم، وهو في هذه
 الحالة ليس حياً، وإنما هو غرض من أغراض الإنسان المنحرفة، وصورة من صور
 سيطرته وبعثه وذلك كما يقول جبران في قصيدته الموأكب:

وَالْحُبُّ فِي النَّاسِ أَشْكَالٌ وَأَكْثَرُهَا كَالْعُشْبِ فِي الْحَقْلِ لِأَزْهَرُ وَلَا تَمُرُّ
 وَالْحُبُّ إِنْ قَادَتْ الْأَجْسَامُ مُوَكِّبَةً إِلَى فِرَاشٍ مِنَ الْأَغْرَاضِ يَتَجَرُّ

أما الحب بمعناه الرحيب الذي يقرب من التصوف، فهو ذلك الحب الذي نقرأه
 عند شاعر الفرس الخالد وأمير شعر الغزل في العالم كله «حافظ الشيرازي». فلکم
 جعلت قصائد هذا الشاعر العظيم الحب يبدو كالكوثر الذي تسكبه عرائس الفجر في
 الأرواح القوية فتجعلها قادرة على تحمل الحياة والسير فيها بأمل ونور، وتجعلها تمشي
 في أظلم الليالي مترمة بأهيج الأغاني والأناشيد، والحب عند حافظ شيء جميل حتى
 مع المهجر والفراق، وليست دموع المحب عنده بأقل لذة أو متعة من قبله وعناقه،

وحافظ في قصائده الغزلية، عاشق عابد، وصوفي يتمسح بالاعتاب يقول في إحدى غزلياته .

سهم واحد طرحته حواجبك الجسورة في القوس
ثم أرسلته بقصد اصطيلاد روحي وقتلي - أنا الحزين المسكين
وكيف يثبت للألفة لون واحد والعالم زائل
وبغمة واحدة ألقتها نرجستك في غرور
أثار سحر عينك في الكون مئات من الفتن والسرور
وخجل الياسمين لأنني شبهته بوجهك
وألقت يد الصبا التراب في فمه
فدعني الآن أغسل خرقتي بالخمير الحمراء
فلا يمكن أن أبعد عن نفسي هذا النصيب الأزلي
وسيصبح العالم بعد اليوم وفقاً لمراذي لأن فورة الزمان
قد ساقطتي إلى خدمة سيد العالمين والأكوان

ونحن لا نستطيع أن ننكر أن الحب هو الذي يضم قلب الرجل لقلب المرأة، وهو الذي يصل روحه بروحها، وهو الذي جعل السنة الشعراء على مر العصور واختلاف الأزمان تترك لنا هذا التراث الإنساني الخالد في الفن، لا فرق في ذلك بين أهل البدو والحضر، وبين عصور الفطرة وعصور المدنية الحديثة، فهذا هو شاعر البادية يحن إلى ابنة عمه التي أرادها لنفسه زوجاً، وأبى عليه ذلك شعبة وقيلته فهجر نجداً وركب ناقته إلى الشام، ولكنه لم يستطع إلا أن يخضع لسلطان العاطفة مغلوباً على أمره فيقول:

حَنَنْتُ إِلَى رِيَا وَنَفْسُكَ بَاعَدَتْ	مَزَارَكَ مِنْ رِيَا وَشَعْبَا كَمَا مَعَا
وَمَا حَسَنَ أَنْ تَأْتِيَ الْأَمْرَ طَائِعَا	وَتُجْزَعُ أَنْ دَاعِيَ الصَّبَابَةِ أَسْمَعَا
قِفَا وَدَعَا نَجْدَا، وَمَنْ حَلَّ بِالْحِمَى	وَقُلْ لِنَجْدٍ عِنْدَنَا أَنْ يُودَعَا
بِنَفْسِي تِلْكَ الْأَرْضَ مَا أَطْيَبَ الرُّبَا	وَمَا أَحْسَنَ الْمُصْطَافَ وَالْمُتَرَبَّعَا

وليسَتْ عَشِيَّاتُ الْحِمَى بِرَوَاجِعٍ عليك، ولكنْ خَلَّ عَيْتِكَ تَدَمَعًا
ولمَّا رَأَيْتُ الْبُشْرَ اغْرَمَ دُونًَا وحالَتْ بَنَاتُ الشُّوقِ بِحَنَنٍ نَزْعًا
بَكَتْ عَيْنِي الْيَسْرَى فَلَمَّا زَجَرْتُهَا عن الجهل بعدَ الجِلْمِ اسْبَلَتْ مَعَا
تَلَقَّيْتُ نَحْوَ الْحَيِّ مَحْتَسَى وَجَدْتُي وَجَعْتُ مِنَ الْإِصْغَاءِ لَيْثًا وَاخْدَعَا
وَأَذْكُرُ أَيَّامَ الْحِمَى، ثُمَّ أَتْنِي عَلَى كَيْلِي مِنْ خَشْيَةٍ أَنْ تَصْدَعَا

وإذا تركنا البداية إلى الحضر، وإذا انتقلنا من العصور الأولى، إلى عصرنا الحديث، وجدنا شاعراً كشوقي يتغنى بالحب في قصائد لا تقل روعة عن قصائد الماضي، بل قد تفوقها قوة في النغم وامتلاكاً للقلب، أليس هو الغائل:

رُدْتُ السُّرُوحُ عَلَى الْمُفْتَسَى مَعَكَ أَحْسَنُ الْأَيَّامِ يَوْمَ أَرْجَعَكَ
مَرٌّ مِنْ بُعْدِكَ مَا رَوَّعَنِي أَثَرِي يَا حُلُوسُ بُعْذِي رَوْعَكَ
كَمْ شَكَوْتُ الْبَيْنَ بِاللَّيْلِ إِلَى مَطْلَعِ الْفَجْرِ عَنَى أَنْ يُطْلِعَكَ
وَيَبْعَثَ الشُّوقَ فِي رِيحِ الصَّبَا فَشَكَا الْحَرْقَةَ مِمَّا اسْتَوْدَعَكَ
يَا نَعِيمِي وَعَذَابِي فِي الْهَوَى بِمَعْدُودِي فِي الْهَوَى، مَا جَمَعَكَ؟
أَنْتَ رَوْحِي، ظَلَمَ الْوَاثِي الَّذِي زَعَمَ الْقَلْبَ سَلَا أَوْ ضَيَّعَكَ
مَوْقِعِي عِنْدَكَ لَا أَعْلَمُهُ أَوْ لَوْ تَعَلَّمُ عِنْدِي مَوْقِعَكَ
أَرْجُفُ أَتَاكَ شَالُو مُوجِعُ لَيْتَ لِي فَوْقَ الضَّنَا مَا أَوْجَعَكَ
نَامَسْتُ الْأَعْيُنُ إِلَّا مُقَلَّةً تَسْكُبُ الدَّمْعَ وَتَرَعَى مَهْجَعَكَ

وعاطفة الحب شابة بطبيعتها لا تعترها الشيخوخة، حتى وإن عاشت في قلب شيخ عجوز، فلئنا كفيلاً أن تلهب إحساسه وتعيده شاباً في روعة الصبا. وليس أفسى على قلب الشعراء من أن تنطفيء عندهم جذوة الحب أو تحبوا، وهذا هو الأخطل الصغير، أو أخطل عصرنا الحديث بشاره الخوري يبكي زوال هذه العاطفة الشابة، عاطفة الحب التي كانت تملأ جوانبه بالصخب والنشوة، والتي ما يزال ملؤها يشعل روحه الشاعرة، ويبعث الحياة إلى وجدانه الحزين، يقول:

الْهَوَى وَالشَّبَابُ وَالْأَمَلُ الْمُنْتَوْدُ
 وَالْهَوَى وَالشَّبَابُ وَالْأَمَلُ الْمُنْتَوْدُ
 يَشْرَبُ الْكَأْسُ ذُو الْحَجَى وَيَبْقَى
 لَمْ يَكُنْ لِي غَدٌ فَأَفْرَعْتُ كَأْسِي
 أَيُّهَا الْخَافِقُ الْمَعْدُبُ يَا قَلْبِي
 أَفَحْتَمَ عَلَيَّ إِرْسَالُ قَمْعِي
 يَا حَبِيبِي لِأَجْلِ عَيْنِكَ مَا أَلْقَى
 أَنَا الْعَاشِقُ الْوَحِيدُ لَتَلْقَى
 اسْتَفْنِي مِنْ لَمَّاكَ أَشْهَى مِنْ
 أَنَا مَاضٍ غَدًا مَعَ الْفَجْرِ
 تُوْجِي قَبَعْتُ الشَّعْرَ حَيًّا
 ضَاعَتْ جَمِيعُهَا مِنْ يَدَيَّ
 لَعْدُ فِي قَرَارَةِ الْكَأْسِ شَيْئًا
 ثُمَّ حَطَمْتُهَا عَلَى شَفَتَيَا
 تَزَحَّتِ الدُّمُوعُ مِنْ مُقَلَّتَيَا
 كُلَّمَا لَاحَ بَارِقٌ فِي عَيْنَيَا
 وَمَا أَوَّلَ الْوَسْأَةِ عَلَيَّ
 تَبَعَاتُ الْهَوَى عَلَى كَيْفَيَا؟
 الْخَمْرُ وَنَمَ سَاعَةٌ عَلَى رَاحَتَيَا
 فَامْسُكْ نَعْمَاتِ الْخَنَانِ فِي أُذُنَيَا

وإذا كان الحب هو الذي يبعث الدفء إلى القلوب، أو يجعل الدماء تجري
 حارة متدفقة في وجنات المحبين، ويضفي على الحياة إشراقاً وأملًا ويحيل الجذب إلى
 ربيع، فإننا نراه أحياناً أخرى باعثاً على اليأس، جاعلاً كل شيء يبدو صامتاً قاحلاً
 شاحباً، وذلك عندما تفقد من تحب، أو عندما تفتش عنه فلا تجده، عندئذ تتجمد
 الدماء الجارية، وتبدو الأيام قاتمة، ويتحول الربيع إلى خريف، وهذا ما صورته
 شكسبير في إحدى مقطوعاته الغنائية الخالدة عندما قال:
 كالشاء كان غيابي عنك يا بهجة العام العابر.

لكم أحسست بدمائي تتجمد برداً

ولكم شهدت أياماً قاتمة

وحوالي ديسمبر الكهل عارياً قاحلاً أينما ذهبت

ومع ذلك، كان غيابي عنك في فصل الصيف

وفي أيام الخريف الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة

حاملة ثمرة الربيع الحصبة كبطون الأرامل عقب موت بعولهن.

لكنني لم أجد في هذه الذرية الغنية سوى أمل اليتامى، وثمره عذبة الأب،

فالصيف وملذاته وقف عليك

وحيثما تغيب عني تصمت الطيور ذاتها
وإذا غنت أبداً، فلئلا تشدو شدواً فاتراً
حتى إن أوراق الشجر تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء

وإذا تركنا العاطفة الذاتية في شعر الغزل إلى العاطفة الكلية الشاملة التي لا تقتصر على إنسان بعينه، وإنما يمتد ظلها فتشمل الإنسانية كلها رأينا شعر الحب الإلهي الذي تشيع فيه الصوفية العميقة السمحة الشفيفة، والتي تبعث في النفس هذا الإيمان العميق بوحدة العالم، وبالأخاء الإنساني الذي يتسامى على العنصريات والقوميات. وانظر إلى شعر طاغور في الحب الإلهي فستراه صوره من حياة العشاق ومن حركات هذه الحياة، حتى وكأنه عاشق ولهان، فهذه الفتاة التي تبحث في سريها عن وريقات الزهر التي انفرطت من العقد الذي يحل عناق حبيبها وهذه العروس التي تترقب عودة سيدها إلى بيته الخالي، هي في الواقع صورة صادرة من قلب يتجه نحو الله، ولكن في نفس الوقت يعيش معنا في الأرض. استمع إلى طاغور في إحدى غزلياته:

لقد أمسكت بيديها، وضعتها على صدري
وحاولت أن أمد لها ذراعي، وأن أسلبها بسمتها العذبة بقبلائي، وأن أشفى
هيام عيني من نظراتها العميقة
ولكن أين هي؟؟
من ذا الذي يستطيع أن ينزع زرقة السماء؟
وحاولت أن أمسك الجمال فأقلت مني ليترك بين ذراعي الجسم وحده، وأعود
حيران متعباً

كيف ينبغي للجسد أن يلمس زهرة لا تقدر على لمسها غير الروح
وشبه هذه الروح التي سادت شعر طاغور في عشقه المجرد عن الذات،
كلمات حكيم المهجر جبران خليل جبران في مقطوعته، أنت أخي وأنا أحبك، تلك
التي يدعوك فيها إلى المحبة، محبة الإنسان لأخيه بمعناها الرحيب العميق، يقول:

أنت أخي وكلانا ابن روح واحد قدوس كلي ، وأنت ممثلي لأننا سجيننا
جسدين .

جبلا من طينه واحدة ، وأنت رفيقي على طريق الحياة ، وسمي في إدراك كنه
الحقيقة المسترة وراء الغيوم ، وأنت إنسان وقد أحبيتك وأحبك يا أخي . خذ مني ما
شئت فلست بسالب غير ماله لك الحق في قسم منه ، وعقار استأثرت به لطعمي ،
فأنت خالق ببعضه إن كان يرضيك ببعضه .

افعل بي ما تشاء فلست بقادر على مس حقيقتي ، أحرق دمي وأحرق جسدي
فلا تؤلم نفسي ولن تميتها .

أنت أخي وأنا أحبك ساجداً في جامعك ، وراكعاً في هيكلك ، ومصلياً في
كنيستك ، فأنت وأنا أبناء دين واحد هو الروح ، هذا الدين الذي ليست فروع
المختلفة سوى أصابع ملتصقة بيد الألوهية الواحدة المشيرة إلى كمال النفس .

الشَّعْرُ وَالْمَرْأَةُ

ما أظن أن أحداً يمكن أن يلعب دوراً أخطر من الدور الذي تلعبه المرأة في الحياة، فالمرأة هي كل شيء في حياتنا . المرأة الأم . . والمرأة الأخت . . والمرأة الزوجة والمرأة الحبيبة . . ذلك أن المرأة في اعتقادنا هي مصدر الحياة . . ومنبع الوحي، وسر القوة والعظمة . وإرادتها هي أقوى ما في الوجود من قوة . . باستطاعتها إن أرادت أن تتطلق كالمارد الجبار، أو أن تنهمر كالسيل العاتي محطمة الجسور إن وقفت في سبيلها قوة، أو إن أشتد عليها طغيان الرجال . . فما أقوى إرادة المرأة إذا صدقت عزيمتها . . وما أكثر ما تستطيع أن تفعله إذا قالت إني أريد . وفي ذلك يقول شاعر الهند الأكبر «طاغور» :

«إن كلمة أريد هي كلمة المرأة الأولى التي لا يوحى إليها بشيء لأنها مصدر الوحي والسيطرة وسر القوة في الحياة، لقد أرادت المرأة أن تملك أقوى قوة في الوجود فضحت بالملايين من الحيوان خلال الملايين من السنين، فامتلكت الرجل . إن الإرادة قد استحالت إلى شكل إنساني فكانت في صورة المرأة، ولهذا حاول الجبناء من الرجال جاهدين تقييد هذه القوة، فاختفوا . . وهي وإن كانت ساكنة هادئة فإنما هي في سكون البحيرة العميقة، كلما اشتد الحبس، وقوي الضغط عليها كلما اقتربت ساعة هياجها وطغيانها، وستخرج البحيرة غمرية جسورها، مهلكة ما حولها، وسيطوف السجين هذا العالم نائراً يقول: إني أريد . . إني أريد . .» .

ومن يدري «لعل الرجل هو الذي أوجد هذه الإرادة الفولاذية عند المرأة، فما أكثر ما قاست على يديه من ألوان العنت والضغط . وما أكثر ما فرض الرجل على المرأة

الخضوع المطلق، واعتبر ذلك حقاً من حقوقه. فعاشت المرأة حقبة طويلة قعيدة البيت لا تشارك الرجل الحياة، وكأنها خلقت لكي تأخذ ولا تعطي... وقبل ذلك في عهود الظلام والفوضى كانت المرأة سبة وعاراً، وكان مجرد وجودها مأساة لا يطيقها الرجل، وكان العمل على التخلص منها بوأدها صغيرة شبه تقليد عام عند عرب الجاهلية ومن سبقهم، وفي ذلك يتحدث القرآن الكريم فيقول:

«وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم» يستنكر عليهم قتلهم للأنثى بقوله جل وعلا: (وإذا المؤودة سُئِلت بأي ذنب قتلت). ويقول: (لا تقتلوا أولادكم خشية إملاق نحن نرزقهم وإياكم)، ثم يربأ سبحانه وتعالى بهؤلاء الذين يخشون على أولادهم الفقر، وتمنعهم الحاجة والخوف من الاستمتاع بالذرية الحسنة والأولاد فيقول: (وليخش الذين لو تركوا من خلفهم ذرية ضعافاً خافوا عليهم، فليتقوا الله، وليقولوا قولاً سليماً).

ولقد عبر الشاعر القديم عن هذا المعنى خير تعبير وأصدقه عندما قال:

لَوْلَا أُمَيَّةٌ لَمْ أَجْزَعْ مِنَ الْعَدَمِ	وَلَمْ أَقَاسِ الدُّجَى فِي جِنْدِسِ الظُّلَمِ
وزادني رغبة في العيش معرفتي	دَلَّ الْيَتِيْمَةُ بِمُخْفَوِهَا دَوُو الرِّجَمِ
أَحَاذِرُ الْفَقْرَ يَوْمًا أَنْ يُلْسَمَ بِهَا	فِيهِتَكَ السَّرَّ عَنْ لَحْمٍ عَلَى وَصَمِ
تَهْوِي حَيَاتِي، وَأَهْوَى مَوْتَهَا شَفَقًا	وَالْمَوْتُ أَكْرَمُ نَزَالٍ عَلَى الْحُرْمِ
أَخْشَى فَظَاطَسَةَ عَمٍّ أَوْ جَفَاءَ أَخٍ	وَكُنْتُ أَبْقِي عَلَيْهَا مِنْ أَذَى الْكَلِمِ

ومن الغريب أنك تجد هذا الإحساس عند البدوي الجاهلي، تجد أشفاقه على ابنته أن يبتك الفقر سترها، وأن تחדش الحاجة كبرياءها وحياءها، فيتمنى لها الموت في الوقت الذي تمنى له الحياة، نقول من الغريب أن نجد هذا الإحساس جنباً إلى جنب مع مشاعرهم الرقيقة المرفقة نحو أبنائهم، ورغبتهم في بذل الغالي والرخيص في سبيل الحفاظ عليهم ورعايتهم الكاملة لهم، ففي شعر حطبان بن المعلى أبيات تصور ضعف البشرية أمام ما تتركه من ذرية، وعلى الأخص ذرية البنات، وشدة التعلق بهن يقول:

أَنْزَلْنِي الدَّفْعُ عَلَى حُكْمِهِ مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى خَفَضٍ
وَعَالْنِي الدَّفْعُ بِوَقْرِ الْغَنَى فَلَيْسَ لِي مَالٌ سِوَى غَرَضِي
أَبْكَايَنِي الدَّفْعُ وَيَا رُبَّمَا اضْحَكْنِي الدَّفْعُ بِمَا يَرْضِي
لَوْلَا بَيِّنَاتُ كَرْهٍ الْقَطَا رُدَدَن مِنْ بَعْضٍ إِلَى بَعْضٍ
لَكَانَ لِي مُضْطَرَبٌ وَاسِعٌ فِي الْأَرْضِ ذَاتِ الطُولِ وَالْعَرْضِ
وَأَنَا أَوْلَادُنَا يَبْتِنَا أَكْبَادُنَا نَعْمِي عَلَى الْأَرْضِ
لَوْ هَبَّتِ الرِّيحُ عَلَى بَعْضِهِمْ لَامْتَمَعَتْ عَيْنِي مِنَ الْفَمَضِ

وعلى الرغم من أن المرأة كانت إلى حد كبير مضطهدة في عصور الظلام تلك فقد حدثنا التاريخ عن نساء في تلك العصور القديمة كان لهن شأن كبير في تغيير التاريخ وفي إدارة شؤون الملك. من هؤلاء «سميراميس» الأميرة البابلية المعروفة، و«بلقيس» ملكة سبأ الذي ضرب بها المثل في المجد والعزة والجمال. وعند اليونان القدماء أساء نساء لا تنسى، بل لقد خلدها الشعر وعاشت في الأساطير عبر العصور، تلهم الشعراء، وترمز لسحر المرأة وروعة جمالها، وأثرها الخالد الباقي في حياة الرجل، من هؤلاء «فينوس» و«أفروديت» ومنهن «جوكستا» و«أنتيجونا» التي كانت تمثل العدالة الإنسانية الحقبة والتي من أجلها لاقت العذاب على يد كريبون متحدية أباهما في سبيل مبدأ هام تؤمن به تقول أنتيجون:

«لقد خالفت أمرك أيها الملك لأنه لم يصدر عن (زوس) ولا عن (العدل) ولا عن غيرهما من الآلهة الذين يشرعون للناس قوانينها، وما أرى أن أمورك قد بلغت من القوة بحيث تجعل القوانين التي تصدرها عن رجل أحق بالطاعة والإذعان من القوانين التي تصدر عن الآلهة الخالدين، تلك القوانين التي لم تكتب، والتي ليس إلى محوها من سبيل.

لم توجد هذه القوانين منذ اليوم ولا منذ أمس، هي خالدة أبدية. أوليس من الحق علي إذن أن أذعن لأمر الآلهة من غير أن أخشى أحداً من الناس؟ وأنا أعلم أنك تهددني بالموت أيها الملك، وأعلم أنني سعيدة بهذا الموت. فمن ذا الذي يعيش من

الالام في مثل هذه الهوة التي أعيش فيها ثم لا يرى الموت سعادة وخيراً فانت ترى أنني لا أرى هذه الآخرة كأنها عقوبة» .

والى جانب توقير المرأة وإجلالها وإلى جانب ما ترى من تقدير وتعظيم محمد كثيراً من الشعراء صوروا الحياة بامرأة تستحم بدموع عشاقها، وتتعطر بدماء قتلاها، وصورها امرأة ترضى بالقلب البشري خليلاً وتبأه خليلاً، وصورها امرأة فاسقة ولكنها جميلة، ومن يرى فسقها يكره جمالها. وصورها شكسبير في صورة ليدي مكبث التي تمثل الصراع بين المظهر والجوهر، أو بين الحقيقة والعرض كما يقولون، حين تدفع زوجها «مكبث» دفعا إلى قتل «دانكن» طمعاً في السيادة والثروة والسلطان . . وصورها شكسبير في صورة الإنسان الوديع الطاهر، ومع ذلك فما أكثر ما تبعته الغيرة في نفوس العشاق من لب هو أشد فتكا وأعنف قتلا من أي شيء آخر، استمع إلى عطيل كيف وقع ضحية هذه الغيرة الساحقة، يقول:

«لو كانت تلك المرأة بازيا عالقا بألياف قلبي لأطلقتها وتركتها تحت العواصف يبحث عن صيد يصيده. لعلها مالت إلى غيري لأنني أسود. وليس في كلامي من الرقة والتزويق ما في كلام أولئك المتحذلقين المختلفين إلى القصور، أو لأنني في أول مهبط السبعين على كون هذا التقدم في السن، لا يضره شيء مني. لقد انفصلت عني، وخدعتني ولم تبق لي تعزية إلا أن أبغضها-أواه من خيبة الزواج. أتوهم أننا مالكون هذه الخلائق الضعيفة حيث لا سلطان لنا إلا على شهواتها. لاؤثر أن أكون صرصارا يعيش على أبخرة السجن على ترك جزء من الشيء الذي أحبه لمتاع الآخرين .

«ولكن من هنا تنبعث اللعنة التي يعيش فيها الكبراء، فهم أسوأ حظا من السوق. كان الإصابة بالعرض قد حتمت عليهم تحميم الموت . . ويلاه من هذا الخطب الناطح بقرنيه الذي يقدر علينا منذ الميلاد. هذه ديدمون آتية، لئن كانت غادرة لقد أمنت أن السماء تسخر من نفسها، لا . . لا أعتقد فيها الغدر»:

ومهما يكن من أمر هذا الغدر الذي صوروا به المرأة فإن في حناياها قلبا لا

يتوقف عن الخفقان بالحب، فهي مصدر الإلهام، وهي وأن كانت جبارة في غضبها
مخيفة كالعاصفة العمياء، لكنها جميلة حين تهدأ العاصفة فيشرف على قلبها الصفاء
والدعة والنسيان، وكم لعبت المرأة بأقلام الشعراء وخيالاتهم، أستمع إلى نزار في
هذه القصيدة:

أريدك. أعرفُ أنني أريدُ المحالَ
وأنتِ فوقَ أدعَاءِ الخيالِ
وفوقَ الحيازة. فوقَ النوالِ
وأطيبُ ما في الطيوبِ
وأجملُ ما في الجمالِ
أريدُكِ. . أعرفُ أنكِ لا شيءَ غيرِ إحتِمالِ
وغيرِ افتراضِ. . وغيرِ سؤالِ بنادي
ووعيدِ ببالِ العناقيدِ بالِ
أريدُكِ
أعلمُ أن النجومَ. . أرومُ
ودونَ هوانا تقومُ. . تحومُ
طوالَ. . طوالِ
كلونِ المحالِ
كرجعِ المواويلِ بينَ الجِبَالِ
ولكنْ على الرغمِ مما هوُ
وأسطورة الجاه. . والمستوى
أجوبُ عليكِ الذُّرى
والتلالِ
وأفتحُ عنكِ
عيونَ الكُوى
وأمشي ليليَ ذاتَ زوالِ

أراكِ

على سِدْرَةِ الملتوى

ويومَ تُلوحين لي

على لَوْحَةِ المغربِ المَحْمَلِ

تِباشِرَ شالٍ .. يجرُ نُجوماً

يُجرُ كروماً .. يجرُ غِلالَ

ساعِرفُ أنكِ أَصِبحَتِ لي .. وأني لَمَسْتُ حَدودَ المَحالِّ

ساعِرفُ أنكِ أَصِبحَتِ لي .. وأني لَمَسْتُ حَدودَ المَحالِّ

أما المرأةُ الأمُ فقد قَدِمها الشِعراءُ في كلِّ عَصْرٍ وَجِيلٍ، وحَفَظوا لها مَكانَها،
قَدَروا لها رِسالَها الإنسانيَّةَ الرَفيعةَ. اسْتَمعَ إلى أَمينَ مَشْرِقٍ يَناجي أُمَّهُ، يَقولُ:

«يا باعنة كياني، ورفيقة أحزاني، يارجائي في شدتي، وعزائي في شقوتي، يا
لذتي في حياتي وراحتي في مماتي، يا حافظة عهدي ومطية سهدي، وهادية رشدي،
يا ضاحكة فوق مهدي، وباكية فوق لحدي، أمي .. وما أحلاك يا أمي.

«إذا تركني أهلي فأنت لا تتركيني، وإن ابتعد عني أحبابي فأنت لا تبتعدين،
وإن نَقَمْتَ على الحَياةِ جَميعَها فأنت تَنصَحين وتَرحِمين. أنت يا مَسْكَنَةَ وَجعي وألمي
ومِبيدَةَ بؤسي وهَمي، أنت وما أحلاك يا أمي. على بَساطِ الأوجاعِ ولَدَتني وبأيدي
الآلامِ رَبَّيتني، وبعيونِ الأتَعابِ رَعيتني وبصَدْرِ المَشَقاتِ حَمَيتني - ثم كَبَرت،
فَسَلَوْتَ آلامَكَ وهَجَرْتَ وَسَلَوْتَ أَيامَكَ. .. هكَذا نَسِيت رَحَيمِي. .. واحْتَقَرْتَ دَمِي،
أمي .. وما أوفاك يا أمي.

«إذا مَتَ يا أمي، إذا قَتَلَنِي وَجَدِي وَدَفَنْتِ آمالي في هَذِهِ الأَرْضِ القاسِيةِ
الغَربِيةِ فَاجلِسي عِندَ الغُروبِ قُربَ غابَةِ السَندِيانِ، وأَضْغِي هُناكَ إلى رُوحِي الَّتِي
امْتَرَجَتْ بِنَسَماتِ الغابَةِ وأشجارِها يَرتَلنُ بَهدوءٍ مُتأبِلاتٍ مَرَدَداتٍ. .. يا أمي .. يا
أمي .. يا أمي.

الشَّعْرُ وَالْمُوسِيقَى

الموسيقى هي مجموعة الأصوات التي تتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس المشاعر، ومن إيقاعها لحن يمز أوتار القلوب، وفي الإنسان منذ القدم ميل غريزي فطري للألحان، وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التي تتحقق بين المنشد والسامع، أو التي تكون بين اهتزازات في صوت المنشد وارتعاشات في قلب السامع. ولعل السر في أننا نستجيب للموسيقى إستجابة تكاد تكون غريزية، أن النفس الإنسانية ليست في الحقيقة إلا جزءاً صغيراً من هذا العالم الكبير الذي تشتمله حركة منتظمة موقعة.

وَآيَةً هُمْ اللَّيْلُ نَسْلُخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ، وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ هَا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ، وَالْقَمَرَ قَدَرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ، لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ أَقْمَرَ، وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ. وإذا كان الفلك يدور في حركة منتظمة موقعة، فإن أجسادنا كذلك تشابه الأفلak، فهي نبض وحركة وإيقاع، وما ضربات القلب وما خلجات الروح، وما حركة اليدين والرجلين وما غمض العين وانتباهها، وما يقظة الإنسان ونومه إلا نوعاً من الموسيقى الموقعة كتلك التي نشاهدها في دوران الفلك، وانتظام الفصول، واختلاف الليل والنهار.

من أجل هذا نستجيب للموسيقى الموقعة استجابة لا واعية، فنجد المستمع يتابع المنشد غير واع بنقرة من أصابعه أو بحركة من قدمه، أو باهتزازات من جسده ناهيك عما يتجاوز ذلك من تأثير نفسي يلهب النفس بالحماس حيناً، أو يبعث اليها بالسكينة حيناً آخر. وكل تأثير متوقف على الإحساسات الخاصة التي يتركها كل نغم على حدة في نفس سامعه.

والشعر فكر وعاطفة وموسيقى، ولست بقادر على أن تفصل من الشعر موسيقاه، فبغير الموسيقى لا يكون الشعر، ولولا الأذن ما كان الكلام. وما يتولد من ارتباط المعاني وما يندمج من ألوان الصورة، وما يتألف من رنات اللفظ، ليس إلا هذا الكائن الفني المتناغم الذي نسميه شعراً، وكيف لا يكون الشعر موسيقى وهي التي تجلو الإحساس، وترفع من مستوى العاطفة، وتجعل الفكرة تتسرب إليك بين الكلمات كما تتسرب روح الشاعر من خلال المسافات الصامتة المرتعشة التي تحي بين النبرات والحفيزات في القصيدة، أو التي تنساب إلى أذنيك كما تنساب الظلال والألوان التي توحىها إليك لوحة من لوحات الفن الخالدة.

وتختلف الموسيقى في التعبير الشعري من شاعر إلى آخر، كما تختلف من عصر إلى عصر. ففي العصور القديمة كان الشعر هو تاريخ هذه العصور ملحنًا، حتى لو كان الشعر في تصوير الصراع القبلي القديم الذي كان لا يفتأ ينشب بين قبيلة وأخرى في الجاهلية، فهذا هو التابعة الشاعر القديم الجاهلي يدافع عن صداقة قبيلته لقبيلة بني أسد في شعر لا يخلو من موسيقى رائعة لا تقف عند حد إيقاع الوزن يقول:

عَشِيْتُ مَنَازِلًا بِمَرِيَّتَاتِ	فَأَعْلُ الْجِدْعَ لِلْحَيِّ الْمُبْنِ
تَعَاوَرَسُنَّ صَرَفُ الدَّهْرِ حَتَّى	عَفَوْنَ وَكُلُّ مَتَهْمِرٍ مَرْنِ
وَقَفْتُ بِهَا الْقُلُوصَ عَلَى اكْتَابِ	وَذَاكَ تَفَارُطِ الشُّوقِ الْمُعْنِ
أَسَائِلُهَا وَقَدْ سَفَحَتْ دُمُوعِي	كَأَنَّ مَفِيزَهُنَّ غُرُوبُ شَنِ
بُكَاءَ حَامِئَةٍ تَدْعُو مَدِيلاً	مُفْجَعَةً عَلَى فَنَنِ تُغْنِي
أَلِكُنِي يَا عَيْنُ إِلَيْكَ قَوْلًا	سَاهِدِيهِ إِلَيْكَ: إِلَيْكَ عَنِي
أَتَقْدِلُ نَاصِرِي - وَتُعِزُّ عِبَا	أَيْرُبُوعَ بْنَ غَيْظٍ... لِلْيَمَنِ
تَكُونُ نَعَامَةً طَوْرًا وَطَوْرًا	هَوَى الرِّيحِ تَسْبِجُ كُلُّ فَنٍ
تَمَنَّ بِعَادَتِهِمْ وَاسْتَبَقَ مِنْهُمْ	فَأَنَّكَ سَوْفَ تَتَرَكُ وَالْتَمَنِي
لَدَى جَزَعَاءَ لَيْسَ لَهَا أُنَيْسُ	وَلَيْسَ بِهَا السَّذِيلُ بِمَطْمَئِنٍ
إِذَا حَاوَلْتَ فِي أَسَدٍ مُجَوْرًا	فَأَنِّي لَسْتُ مِنْكَ وَلَسْتُ مِنِّي

فهذا الشعر القديم، وإن جاء موضوعه متصلاً بشؤون القبيلة وحلفائها وسياساتها، فهو قد استطاع أن يؤكد ما قلناه من أن عاطفة الشاعر مهما اتجهت لا

يمكنها الاستغناء عن الموسيقى ، لأنها العنصر الذي يستطيع أن يثير العاطفة ويكسبها قدرة على التأثير.

غني عن البيان أن موسيقى الشعر ليست في لوزانه وقوافيه فحسب ، فنحن وإن كنا لا ننكر أن موسيقى الوزن والقافية هي الإطار الذي جرى فيه شعرنا العربي ، والذي حفظ للمقصيدة العربية نظامها وبنائها حتى الآن ، إلا أننا نؤمن بأن موسيقى الشعر الأصلية لا تكون إلا في هذه النبضات الحية المرتعشة التي تسبق إلى روحك قبل أن تبصر خطوطها وألوانها وقبل أن تتأمل ألفاظها ونبرات حروفها .

ومن شعراء العرب من كانت موسيقاه طبلًا وزمرًا لا يرى من الألفاظ سوى رناتها ، ومنهم من يؤلف أنغامًا مجردة من الحياة ، ومنهم الناظمون الذين تركوا قصائد أشبه بالجلث المحنطة ، غير أن منهم من نفق بخشوع أمام فنه كأبي العلاء ، ومنهم من نفق لإجلالاً أمام النار المتأججة في صدورهم كالمتنبي الذي كانت له موسيقاه المتدفقة من نفس هادرة ، اليس هو القائل :

كَفَى بِكَ ذَاءُ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا	وَحَسْبُ الْمَنِيَا أَنْ يَكُنْ أَمَانِيَا
تَمَنِّيَهَا لِمَا تَمَنَّبَتْ أَنْ تَرَى	صَدِيقًا - فَاغِيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيَا
إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذِلَّةٍ	فَلَا تَتَعَدَّنْ الْحَسَامَ الْيَامِيَا
وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرَّمَاحَ لِفَارَةٍ	وَلَا تُسَجِّدَنَّ الْعِشَاقَ الْمَذَاكِيَا
فَمَا يَنْفَعُ الْأَسَدَ الْحَيَاءُ مِنَ الطُّورَى	وَلَا تُنْقَى حَتَّى تَكُونَ ضَوَارِيَا
حَبِيبُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى	وَقَدْ كَانَ غَدَارًا فَكُنْ أَتَتْ وَأَفِيَا
وَأَعْلَمُ أَنَّ الْبَيْنَ يُشْكِيكَ بَعْدَهُ	فَلَسْتُ فَوَادِي إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيَا
فَلِنْ تَمُورِ الْعَيْنِ غَدْرُ بَرِيهَا	إِذَا كُنْ إِثْرَ الْفَايِدِينَ جَوَارِيَا

غير أنك واجد في الشعر العربي ألواناً من الموسيقى تختلف عن تلك النغمة الحماسية المتدفقة التي صدرت عن صدر المتنبي المليء بالصراع العاطفي الحاد . فإذا نحن انتقلنا إلى فن التوشيح عند الأندلسيين ، وجدنا عند شعرائهم أنغاماً من نوع آخر ، وجدنا عندهم الغنائية الرقيقة العذبة التي لا تعتمد على المجانسة اللفظية بقدر اعتمادها على إشاعة جو عاطفي عام . استمع إلى أبي بكر بن زهر في الموشحة المشهورة :

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكِي	قَدْ دَعَوْتُكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ
وَنَدِيمٍ هَمَّتْ	فِي عُرَّتِهِ
وَيَشْرِبُ الرِّاحُ	مِنْ رَاحَتِهِ
كُلَّمَا اسْتَقِظَ	مِنْ سَكَرَتِهِ
جَذَبَ الزُّقَّ إِلَيْهِ وَاتَّكَ	وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ
مَا لِعَيْنِي	عَشِيَّتْ بِالنَّظَرِ
أَتَكْرَهْتَ بَعْدَكَ	ضَوْءَ الْقَمَرِ
وَإِذَا مَا شِئْتَ	فَأَسْمَعْ خَيْرِي
عَشِيَّتْ عَيْنَاكَ مِنْ طَوْلِ الْبُكَاءِ	وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي
غَضَنْ بَانَ مَالٌ	مِنْ حَيْثُ اسْتَوَى
بَاتَ مَنْ يَهْوَاهُ	مِنْ فَرْطِ الْجَوَى
خَفِضَ الْإِحْشَاءُ	مَوْهُونَ الْقُوَى
كُلَّمَا فَكَّرَ فِي الْبَيْنِ بَكَى	وَنَحَا يَكِي لِمَا لَمْ يَقَعِ
لَيْسَ لِي صَبْرٌ	وَلَا لِي جَلْدٌ
مَا لِقُومِي	عَذَلُوا وَاجْتَهَدُوا
أَتَكْرَهُوا شُكُورِي	مِمَّا أَجِدُ
مِثْلُ حَالِي حَقُّهَا أَنْ تَشْتَكِي	كَمَدَ الْيَأْسُ وَذُلُّ الطَّمَعِ
كَبِدٌ حَرَّى	وَدَمْعٌ يَكْنُفُ
يَعْرِفُ الذُّنْبَ	وَلَا يَعْتَرِفُ
أَيُّهَا الْمَعْرِضُ	عَمَّا أَصِفُ
قَدْ نَمَّا جُبُّكَ عِنْدِي وَزَكَ	لَا تَقُلْ فِي الْحُبِّ إِنِّي مُدْعِي

وإذا خلعت الموسيقى من قوة النفس وفيض العاطفة أفسدت الشعر وخرجت به عن روحه الصادقة الأصيلة، حتى في الموسيقى التي تعتمد على المهارة في الصنعة اللفظية فإن مثل هذه الموسيقى إذا لم تصدر عن شاعر قوي النفس كالمتنبي، أحالت الشعر إلى رنة خطافية تنزل بالنفس الدوار. أما الموسيقى الأصيلة فهي تلك التي

تتألف من جميع عناصر القصيدة الفنية والتي نحس أثرها فيما يتركه النص الشعري من جو خاص ينقل الحالة النفسية للشاعر في أمانته، من ذلك تلك القصائد، التي تتبع ألفاظها من لغة الحياة اليومية، ولكنها تكون مشحونة بجو عاطفي لا تستطيع لغة التراكيب المصطنعة أن تدركها، من ذلك مثلاً قصيدة أيلظن لنزار قباني التي لا تستطيع أن تفصل موسيقاها عن روحها.

وكثيراً ما يكون الانفجار الصاحب للهوى قادراً على إعطاء هذه الموسيقى التي قد لا تراها إذا أنت فتشت عنها في ألفاظ المقطوعة وتعبيراتها وصورها، ولكنك ستجدها وراء ذلك كله، ستشعر بوقع تلك الموسيقى الخافتة الخزينة التي لا تستطيع أن تتبينها إلا بعد انتهائك من قراءة المقطوعة بأكملها. من ذلك قصيدة شوقي على لسان قيس عندما يلتقي قيس بقبر ليل:

عَرَفْتُ الْقُبُورَ بِعَرَفِ الرِّيحِ	وَدَلَّ عَلَى نَفْسِهِ الْمَوْضِعُ
كَتَكَلَّ تَلَمَّسُ قَبْرِ ابْنِهَا	إِلَى الْقَبْرِ مِنْ نَفْسِهَا تُدْفَعُ
هَذَا خَيْالُ ابْنِهَا فَاهْتَدَتْ	وَلِي خَيْالُ الَّذِي اتَّبَعَ
فُجِعْنَا بَلِيلٌ وَلَمْ نَكْ نَحْسَ	بُ يَا قَلْبُ أَنَا بِهَا تُفْجَعُ
أَعْيُنِي، هَذَا مَكَانُ الْبُكَاءِ	وَهَذَا سَبِيلُكَ يَا أَدْمَعُ
هَذَا جِسْمٌ لَيْلٍ، هَذَا رَسْمُهَا	هَذَا رَمَقِي فِي الثُّرَى الْمَوْدَعِ
هَذَا قَمٌ لَيْلِ الرِّيحِ الضَّحُوكُ	يَكَاذُ وَرَاءَ الْبَلَى يَلْمَعُ
هَذَا سِحْرٌ جَفَنَ عَفَاهُ التُّرَابُ	وَكَانَ الرُّمَى فِيهِ لَا تَنْفَعُ
هَذَا مِنْ شَبَابِي بِحَابِ طَوَاهُ	وَلَيْسَ بِنَاشِرِهِ الْبَلْفَعُ
هَذَا الْحَادِثَاتُ، هَذَا الْأَمَلُ الْخُلُ	يَا لَيْلٍ، وَالْأَلَمُ الْمُنْتَعِ
طَرِيدُ الْقَابِرِ هَلْ مِنْ يَجِيرُ	كَ مِنْهَا سِوَى الْمَوْتِ أَوْ يَمْنَعُ
تَذِلُّ الْحَيَاةُ لِسُلْطَانِهَا	وَلِلْمَوْتِ سُلْطَانُهَا يُخَضِّعُ
طَرِيدُ الْحَيَاةِ أَلَا تَسْتَقِرُّ	أَلَا تَسْتَرِيحُ أَلَا تَهْجَعُ
بَلَى قَدْ بَلَغْتَ إِلَى مَفْزَعِ	وَهَذَا التُّرَابُ هُوَ الْمَفْزَعُ

الليل والشعر

من الناس من يقضون ليلهم مع الله يرفعون ضراعتهم إليه أن تظلل الرحمة طريقهم :

(يا أيها المزمّل قم الليل إلا قليلاً، نصفه أو انقص منه قليلاً، أو زد عليه ورتّل القرآن ترتيلاً، إنا سنلقي عليك قولاً ثقيلاً، إن ناشئة الليل هي أشد وطأً وأقوم قيلاً، إن لك في النهار سبْحاً طويلاً، واذكر اسم ربك وتبسل إليه تبتيلاً، ربّ المشرق والمغرب لا إله إلا هو فاتّخذه وكيلاً .).

«صدق الله العظيم»

وليس عجباً أن يكون الليل مكاناً للترتيل والتسبيح والإنشاد، فالليل، منذ كان الإنسان على الأرض، رواق كبير يستجمع فيه الإنسان أفكاره ويرسل أحلامه في صمت وعمق . . وهو منذ كان وحي الشعراء والفلاسفة . . وميدان خلواتهم، وفي الليل ما في الإنسان من سكون وروبة، وفيه ما فيه من ثورة وعنف . . وكثيراً ما يجد الشاعر والفيلسوف نفسيهما في الليل، وهاذان هما الشاعر والليل يلتقيان فإذا هما يتحاوران فاستمع إليهما : -

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل قاتم عار، أمشي على طريق ناري يمتد فوق أحلام نهاري،
وحينما تمس رجلي الأرض فهناك . تنبثق سندیانة جبارة . .

الليل

كلا لست مثلي أيها المجنون، فأنت ما زلت تتلفت إلى ورائك لترى آثار
قديمك على الرمال، وتنظر إلى ما تركت على وجه الأرض من أعمال . .

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل صامت وعميق، وفي قلب وحدتي تنكيء إلهة تتمخض
بمولود رحيم..

الليل

كلا لست مثلي... لست مثلي. فإنك ما تزال ترتعش أمام الآلام فيبهرك
سماع أناشيد الهاوية وهتافات الألم..

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل أبدي جبار فإن أذني مثقلتان بنواح النعساء وأنيز
المستضعفين..

الليل

لا، لست مثلي لأنك ما تزال تتخذ ذاتك الصغرى رفيقاً، وتنسى أنك جزء من
ذات عظمى لا تحزن ولا تقلق ولا تتألم..

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل صبور وكثير، فإن في صدري ألوفاً من قبور المحبين
الذين ماتوا مخلصين فحنطتهم الدموع.. وكفتهم القبلات الذابلة..

الليل

أحقاً أنت مثلي أيها المفلس الشاعر؟؟ وهل تستطيع أن تمتطي العاصفة جواداً
وتمتشق البرق حساماً..؟

الشاعر

أنا مثلك أيها الليل قد بنيت عرشي بنفسي وجعلت أيامي حمر أمامي صاغرة
تقبل أهداف ثوبي من غير أن تجرؤ على التطلع في وجهي . . .

الليل

هل أنت مثلي يا ابن قلبي الدامي المدهم؟؟ وهل تخطرك أفكار الجائعة أم
تتكلم لغتي الواسعة البيان؟؟

الشاعر

نعم، إنا أخوان توأمان أيها الليل، فأنت تكشف مكونات اللانهاية، وأنا
أكشف مكونات نفسي .

ومن ليل الفلاسفة والمفكرين إلى ليل القرية الهادئة البسيطة حيث القلوب
الخافقة بالصدق والمحبة، وحيث يقف القمر حاملا مرآته، وتنطلق من السواقي
أنشيد لا تقوى عليها أصابع الفنانين، وتحكي الجداول المناسبة قصيدة الأبدية
الساحرة. . ويحفر الفلاح الأرض بأظافره، ويزرعها حبات قلبه ويسقيها دموه ولا
يجني غير الأشواك. .

وقد يستر الليل بهجة النهار، ويسدل ستاره على إشراق الشمس، ولكنه
يفسح المجال لسبحات أخرى تنطلق فيها الطبيعة من عقابها، وتخلو إلى أنغامها
وترنماتها كما تنطلق فيه أفكار الإنسان إلى غير مدى. استمع إلى تصوير إيليا أبي
ماضي لليل:

السُّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفُضَاءِ الرَّحْبِ رَكَضَ الْخَائِفِينَ
وَالشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفراءَ عاصِبةَ الْجِينِ
وَالْبَحْرُ سَاجٍ صَامِتٌ فِيهِ خُشُوعُ الزَّاهِدِينَ
لَكِنَّا عَيْنَاكَ بَاهِتَانِ فِي الْأَفْقِ الْبَعِيدِ

سَلِمَى بِمَاذَا تَفْكُرِينَ؟؟
سَلِمَى بِمَاذَا تَحْلُمِينَ؟؟

* * *

لَا فَرْقَ عِنْدَ اللَّيْلِ بَيْنَ النَّهْرِ وَالْمُسْتَفْعِ
يُخْفِي ابْتِسَامَاتِ الطُّرُوبِ كَأَنَّكَ التَّوَجُّعِ
إِنَّ الْجَمَالَ يَغِيبُ مِثْلَ الْقُبْحِ تَحْتَ الْبَرْقِ
لَكِنْ لَمَّا تَحْزَعِينَ عَلَى النَّهَارِ؟؟ وَلِلدُّجَى
أَحْلَامُهُ وَرَغَائِيهِ
وَسَاوَاهُ وَكَوَائِيهِ،

* * *

إِنْ كَانَ قَدْ سَتَرَ الْبِلَادَ سَهَوَهَا وَوَعَوَهَا
لَمْ يَثْلُبِ الزَّهَرَ الْأَرِيحَ وَلَا الْمَاءَ خَرِيرَهَا
كَلًّا، وَلَا مَنَعَ النَّسَائِمَ فِي الْفَضَاءِ مَسِيرَهَا
مَا زَالَ فِي الْوَرَقِ الْخَفِيفِ وَفِي الصَّبَا أَنْفَاسُهَا
وَالْعَنْدَلِيبِ صِدَاحُهَا
بَلْ ظَفَرُهُ وَجَنَاحُهَا

* * *

مَاتَ النَّهَارُ ابْنُ الصَّبَاحِ فَلَا تَقْصُولِي كَيْفَ مَاتَ
إِنَّ التَّأْمَلَ فِي الْحَيَاةِ يَزِيدُ أَوْجَاعَ الْحَيَاةِ
فَدْعِي الْكَأَبَ وَالْأَمَى وَاسْتَرْجِعِي مَرَحَ الْفَتَاةِ
قَدْ كَانَ وَجْهُكَ فِي الضُّحَى مِثْلَ الضُّحَى مَثَلًا...
فِيهِ الْبِشَاشَةُ وَالْبَهَاءُ
لِيَكُنْ كَذَلِكَ فِي الْمَسَاءِ

الليل خر وحب وشعر وغناء، وهو دموع ونواح وقلق وآلام، فالليل وجه شيخ تجعد، ووجه ناعم ارتسمت على ملامحه جميع الأشياء - الليل سكينه وأمن وأحلام، وهو رعد و برق وفزع وحرمان:

لَهْلَأَ خَمْرٌ وَأَشْوَاقٌ تُغْنِي حَوْلَنَا وَشِرَاعٌ سَابَحُ فِي النُّورِ يَرَعَى ظِلَّنَا
كَانَ فِي اللَّيْلِ سُكَارَى وَأَفَاقُوا قَبْلَنَا لَيْتَهُمْ قَدْ عَرَفُوا الْحُبَّ فَبَاقُوا مِثْلَنَا

ومن سكينه الليل الى صرامته وعنفه حيث، ينقلب الحمل السوادع الى عملاق فظيع، وحيث توفظ عناصر الطبيعة الغاضبة جميع الأرواح الشريرة من مضاجعها فتتجمع فوق قمم الجبال، وتمتشق سيوفها وتنتشر في الأرض مخربة مهدمة، إنها كالأفاعي الزاحفة في أمن الليل لتسلب البشرية سلامها، ولكن عواصف الليل لا تلبث أن تصحو على صباح أمين:

إِذَا سَيَاؤُكَ يَوْمًا تَحَجَّجْتَ بِالْعُيُومِ
أَغْمَضُ جُفُونِكَ تَبْصُرُ تَحْتَ الثَّلُوجِ مَرْجُوحُ

وَالْأَرْضُ حَوْلَكَ إِمَّا تَوَشَّحَتْ بِالثَّلُوجِ
أَغْمِضْ جُفُونَكَ تَبْصُرُ فِي اللَّحْدِ مَهْدَ الْحَيَاةِ

وَأِنْ يُلَيْتَ بَدَاءَ وَقِيلَ دَاءُ عِيَاءِ
أَغْمِضْ جُفُونَكَ تَبْصُرُ فِي الدَّاءِ كُلِّ الدَّوَاءِ

وَعِنْدَمَا الْمَوْتُ يَدْنُو وَاللَّحْدُ يَغْفُرُ فَاهُ
أَغْمِضْ جُفُونَكَ تَبْصُرُ فِي اللَّحْدِ مَهْدَ الْحَيَاةِ

وهناك في جوف الليل والى جوار البحيرات، ومع شواطئ البحار والأنهار

يخرج الصيادون بشباكهم وزوارقهم . . إنهم يتخلون الليل معاشاً حيث يحصلون للناس طعامهم في سكون الليل . . .

(ففي ظلالك أيها الليل تدب عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيق الأنبياء وبين ثنايا صفائك ترتعش فرائص المفكرين . .

أنت عادل أيها الليل تجمع أحلام الضعفاء بأمانني الأقوياء، وأنت شغوف تغمض بأصابعك الخفية أجفان النعساء، وتحمل قلوبهم إلى عالم أقل قساوة من هذا العالم) . .

الشعر والألفة

لعل من أهم عناصر الأدب الخالد تلك الألفة التي تشعر بها ويشعر بها غيرك تجاه أثر فني لكاتب أو شاعر، إن هذه الألفة هي في الحقيقة عشور الإنسان على نفسه، أو عشوره على ما كان يبحث عنه، وما كان محتاجاً إلى اكتشافه ليشفي حاجة في ذاته. ومن هنا تأتينا الراحة النفسية عندما نشعر أن هذه العاطفة أو تلك الحبيسة في صدورنا قد وجدت لها متنفساً فيما نقرأ.

من أجل ذلك كان شعر الألفة أو الشعر الأليف، وهو الشعر الذي ينفذ عن نفسه الزينة اللفظية ليكشف عن الصدق في غير تكلف. والصدق عدو البهرجة والسطحية والتفاقي، يقول «جبران»:

« لا . . ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها. ولا المراثي بقشورها بل بلبابها ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم. ولا الدين بما تظهروه المعابد وتبنيه الطقوس والتقاليد بل بما يختبئ. ويتجوهر بالنيات. لا ولا الفن بما تسمعه بأذنك من نبرات وخفصات أغنية، أو من رنات أجراس الكلام في قصيدة، أو بما تبصره عينك من خطوط وألوان صورة. بل الفن بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي تحيى بين النبرات والخفصات في الأغنية، وبما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما يبقى ساكناً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر، وبما توحيه إليك الصور وأنت محقق بما هو أبعد وأجمل».

والمعنى بشعر الألفة هو روح الشعر وجوهره، لا وزنه وقافيته، ولا متانة بنائه ومراتب ألفاظه. من أجل ذلك يشور شعر الألفة على الأساليب القديمة في الشعر، ويضرب بكل شعر تقليدي عرض الحائط، لأنه يخرج عن حدود المألوف في حياتنا إلى ضروب الأساليب المحفوظة، أو ما يسمونه بأسلوب الذاكرة، إن مثل هذا الشعر

رجوع بالأدب الى الوراء . ولقد صور نزار قباني :أحد النافرين على أساليب القدماء، مهمة الشعر في قصيدة رائعة يقول فيها :

وَمِثْلُ بَكَاءِ الْمَازِنِ سِرْتُ	إِلَى اللّهِ أَجْرَعُ صَحْوِ الْمَدَى
أُغْبِئُ جَبِيئُ نُجُوماً وَأَيْنِسِي عَلَى	مَقْعَدِ الشُّمْسِ لِى مَقْعَدُ
وَيَكْبِي الغُرُوبُ عَلَى شَرْفَتِي	وَيَكْبِي لَامِنَحَهُ مَقْعَدُ
شَرَاءُ أَنَا لَا يُطِيقُ الْوَصُولُ	ضَيَاعُ أَنَا لَا يُرِيدُ الْهَدَى
حُرُوفِي جُمُوعُ السُّنُونُ تَمُدُّ	عَلَى الصَّخْرِ يَغْفِقُهَا الْأَسْوَدَا
أَنَا الْحَرْفُ أَغْصَابُهُ تَبْضُهُ	تَمْرُقُهُ قَبْلُ أَنْ يُوَلِّدَا
أَنَا بِلَادِي لِنَجَاتِهَا	لِنَهَائِهَا لِلشَّدَى لِلثَّدَى
سَفَحْتُ قَوَارِيرَ قَلْبِي نُحُورَا	عَلَى وَطْنِي الْأَخْضَرِ الْمُتَلَدَى
وَنَثَقْتُ فِي الْجَوِّ رِيشِي صُعُوداً	وَمَنْ شَرَفِ الْفِكْرِ أَنْ يَصْعَدَا
تَحَيَّلْتُ حَتَّى جَعَلْتُ الْعَطُورَ	تَرَى وَتَشُمُّ اعْتِزَازَ الصَّدَى
عَرَفْتُ وَلَمْ أَطْلُبِ النُّجْمَ بَيْتاً	وَلَا كَانَ حُلْمِي أَنْ أَخْلُدَا
شَعَرْتُ بِشَيْءٍ فَكُونْتُ شَيْئاً	بِعَقْوَةِ دُونَ أَنْ أَفْصِدَا
فَيَا قَارِسِي يَا صَلِيقَ الطَّرِيقِ	أَنَا الشَّقَتَانِ وَأَنْتَ الصَّدَى
سَأَلْتُكَ بِاللَّهِ كُنْ نَاعِماً	أَذَا مَا شَعَمْتُ حُرُوفِي غَدَا
تَذَكَّرْ وَأَنْتَ عَمُرٌ عَلَيْهَا	عَذَابُ الْحُرُوفِ لَكُمِ تَوْجَدَا
سَارَتْحَ لَمْ يَكْ مَعْنَى وَجُودِي	فُقُوسَا، وَلَا كَانَ عُمْرِي سُدَا
فَمَا مَاتَ مَنْ فِي الزَّمَانِ	أَحَبُّ وَلَا مَاتَ مَنْ عَرَّدَا

فالشعر الأليف هو الشعر الذي يصدر عفو الخاطر، هو السهل الممتنع كما يقولون، وهو الطغولة البريئة الساذجة التي تتكلم في غير افتعال وتخرج، كلماتها من القلب، والتي تعنى في الوقت ذاته بالتعبير عما تمر به في الحياة تعبيراً يصدر عن الدهشة والانفعال، دهشة العقل بما يرى دهشة ينقلها الشعر الى القاريء، بلفظ قليل ومعنى كبير، إنها الألفة التي تجعل الشعر يبلغ تأثيره في غير ضجيج، وفي غير طنطنة، إنها البساطة التي تبلغ بوثة من وثباتها ما لا يبلغه البحث والتضكير في الآلاف من السنين . إن الوحي بسيط ولكنه عميق، ان إلهاما واحداً كفيف بهداية

البشرية الى ما لاتهندي اليه بالكشوف والبحوث، ولعل بيضة كريستوفر كولمبس أكبر دليل على إلهام البساطة. استمع الى هذه الغزلية الجميلة التي كتبها حافظ الشيرازي، والتي ظلت محفوفة ومحفورة على قبره إلى الآن. يقول في شعر يأخذ بالألباب على بساطته. . .

« أين بشرى وصالك حتى أهب من رقاقي للفتاك، فأنا طائر القدس، أفلت من شباك الدنيا على نذائك. ويحي لك لو دعوتني الخادم الأمين لصحوت وأنا سيد الأكوام على دعائك.

فيا رب أدركني، بغيث من سحب الهداية، قبلما أبعث حفنة من التراب محرومة من آلائك.

أجلس أيها الحبيب على تربتي ومعك المطرب والشراب. حتى أهب من لحدي طمعا فيك. راقصا على نغماتك.

ثم قم أيها الحبيب، وأرني قدرك وخفة حركاتك فإني، عند ذلك أقفز راغباً في الحياة مصفقاً لها، فإن وجدتني عند قيامي إليك عجزاً فضممني ليلة إلى صدرك، وضيق علي العناق فإني في وقت السحر أهب غص الإهاب لضماتك، ثم امنحني مهلة لأراك فيها يوم الممات والرحيل، فقد أستطيع كحافظ أن أنهض من الموت راغباً في الحياة للفتاك».

فتمبير حافظ في غزله كما رأينا تعبير لا يعرف لغة ولا وطن ولا زمانا، وإنما يتجاوز ذلك كله لما فيه من روح شفاقة تعبر كما تعبر الموسيقى بنغمات تنساب إلى النفس لتكشف لنا عن حقيقة ثم تؤديها من أيسر طريق، طريق البساطة العظيمة. على أن الأدب الأليف هو السذي يسمى الى الانطلاق وأرتياد المجهول، ذلك أن الحاسة الفنية ولوعة بالتطلع والكشف فهي لا تلتقي بشيء في الحياة إلا كان موضوع تفكيرها ومعرفتها، حتى ولو خرجت الى الفضاء واعتزلت الناس، كما حاول إيليا أبو ماضي عندما ظن أن خروجه إلى انطلاقة فسيحة، وانعاقه من ضجة الحياة قد يمرر نفسه، يقول:

قَالَتْ أَخْرُجْ مِنَ الْمَدِينَةِ الْفَقْرِ فَنِيهِ النَّجَاةُ مِنْ أَوْصَابِي

الشَّهْبُ، والأَرْضُ كُلُّهَا مِخْرَابِي
سُوراً مَا قَرَأْتُهَا فِي كِتَابِي
وغيثي صوتُ الصَّبَا في الغَابِ
ذَوْبُ النُّصَارِ عِنْدَ الْغِيَابِ
عَلَى الْعُشْبِ كَاللُّجَيْنِ الْمَذَابِ
وَلْيَعْطُرْ أَرِجُهُ جِلْبَابِي
جَعَلْنَا الدَّلِيلَ ضَوْءَ الشَّهَابِ
نَارَةً فِي مَلَأَةٍ مِنْ ضَبَابِ
وَطُوراً كَالْجَدُولِ الْمُنَابِ
وَمَعَ النَّسْرِ، وَهُوَ فَوْقَ الْهَضَابِ
مَلَّتْ فِي الْغَابِ صَوْتُ الْغَابِ
وَكُنْتُ أَدِيبُ فِي سِرْدَابِ
أَيْنَا كُنْتُ سَاكِنُ غِي الثَّرَابِ
عَبْدَ الْمُنَى أَسِيرَ الرُّغَابِ
فَإِذَا النَّاسُ كُلُّهُمْ فِي نِيَابِي

ذلك اللَّيْلُ رَاهِبِي وَشُمُوعِي
وَكِتَابِي الْفَضَاءُ أَقْرَأُ فِيهِ
وَصَلَاتِي الَّتِي تَقُولُ السَّوَابِي
وَكُؤُوسُ الْأَوْرَاقِ أَلْقَتْ عَلَيْهَا الشَّمْسُ
وَرَحِيقِي مَا سَالَ مِنْ مَقْلَةِ الْفَجْرِ
وَلْيُقْبَلْ فَمَ الصَّبَاحِ جِيْنِي
نَهْتَدِي بِالضُّحَى فَإِنْ عَشَسَ اللَّيْلُ
نَارَةً فِي مَلَأَةٍ مِنْ شُعَاعِ
نَارَةِ كَالنَّيْمِ خَرَجَ مِنَ الْوَادِي
فِي سَمُوحِ الْهَضَابِ وَالظَّلِّ فِيهَا
إِنَّمَا نَفْسِي الَّتِي مَلَّتِ الْعُمَرَانِ
فَأَنَا فِيهِ مُسْتَقِيلٌ طَلِيقُ
عَلِمَتِي الْحَيَاةُ فِي الْفَقْرِ أَنِّي
وَسَابَقِي مَا دُمْتُ فِي قَفْصِ الصَّلَاحِ
خِلْتُ أَنِّي فِي الْفَقْرِ أَصْبَحْتُ وَخِلِي

وشعر الألفة هو الشعر الذي يستطيع أن يلتقط فئات الحياة بأنامل ورعة كما يقول أحد النقاد. فالشعر هو الذي لا يجد غضاضة في تناول أبسط الأشياء وأنفثها بالتعبير والتصوير وهو الذي لا يأنف من الخوض في شئون الحياة العادية أو اليومية، أو مشاكل الطبقات الدنيا. والشعر الحي هو الذي تتسع مفرداته وأسانيه وصوره لكل زاوية وكل زقاق من أزقة حياتنا الواقعية. فالشعر ليس في سموه عن عالم الواقع، وإنما الشعر هو بما يحققه من مفهوم حي صادق عن الحياة، أو موقف صغير منها.

عَلَقْتُ فِي بَابِهَا قَنَيدِلَهَا
نَازَفَ الشَّرِيَانِ تُحَمَّرُ الْقَنِيلَةُ
فِي رُزَاقِ ضَوَاتٍ أَوْكَارُهُ
كُلَّ بَيْتٍ فِيهِ مَأْسَاءُ طَوِيلَةٌ
عُرِفَ ضَيْقُهُ مَوْبِوَةٌ
وَعَنَّاوِينُ يَلْزِمِي وَجِيلَةٌ
وَيَقْفَى الْحَيَّ حَالَهُ هَرِمُ
رَاحَ يَجْتَرُّ أَغْنَانِيهِ الذَّلِيلَةُ

وَعَجُوزٌ خَلْفَ تَرْجِيَّتِهَا
 إِنَّمَا امْرَأَةُ الْبَيْتِ هُنَا
 وَأَمَّا الْبَيْتُ صُغْلُوكُ هُوَ
 يَغْرِضُ اللَّحْمَ عَلَى قَاضِيهِ
 عَلَيْهِ جَاءَتْ حَدِيثًا.. سِيْدِي
 أَوْ إِذَا شِئْتَ فَرَاقَتِي هَذِهِ
 أَيُّ رِقٍّ يَمْلِكُ أَتَى تَرْجِيَّتِي
 قِيَمَةُ الْإِنْسَانِ مَا أَحَقَرَهَا
 لَوْ تَرَى الرَّدْمَةَ فِيهَا اضْطَجَعَتْ
 هَذِهِ الْمَلْعَبَةُ السُّنُّ هُنَا
 حَسِرْتُ عَنْ رُكْبَةٍ شَاجِبَةٍ
 مَنْ سَيَّئِي مَنْ سَيَّئِي مَعَهَا
 وَمَنْ تَاكَ انْفَرَدَتْ وَاحِدَةً
 حَاجِبٌ بُولُغٌ فِي تَحْلِيلِهِ
 وَفَمٌ مُتَّسِعٌ مُتَّسِعٌ
 الْفَضُولِيَّونَ مِنْ خَلْفِ الْكُؤَى
 وَشَجَارٌ دَائِرٌ فِي مَنْزِلٍ...
 مَنْ رَأَاهُنَّ قَوَارِيرُ الْهَوَى
 كَمْ صَبَايَا مِثْلَ السَّوَانِ الضُّحَى
 هَذِهِ الْمَجْدُورَةُ الْوَجْهَ انْزَوَتْ
 أَخْرَجَتْ سَاقًا لَهَا مَعْرُوقَةً
 حُفِرَ فِي وَجْهَهَا مُرْعِبَةٌ
 إِنَّمَا الْخَمْسُونَ مَاذَا بَعْدَهَا
 إِنَّمَا الْخَمْسُونَ مَاذَا ظَلُّ لِي
 غَيْرُ هَذِهِ الْكَأْسِ اسْتَهْلَكَهَا

عُمْرُهَا أَقْدَمَ مِنْ عُمْرِ الرُّذِيلَةِ
 تَشْتَمُ الْكَلَّ وَتَسْتَرْضِي الْعَجُولَةَ
 نَافِةُ الْهَيْبَةِ مَسْلُوبُ الْفَضِيلَةِ
 مِثْلًا يَغْرِضُ سِمَسَارَ خِيُولَةِ
 نَاهِدٌ مَا زَالَ فِي طَوْرِ الطُّفُولَةِ
 إِنَّمَا أَشْهَى مِنَ الْخَمْرِ الْأَصِيلَةِ
 تَحْتَ شَارِبِهَا بِأُورَاقِ ضَيْبِلَةِ
 زَعْمُوهُ غَايَةٌ وَهُوَ وَسِيلَةُ
 كُلِّ بَنَاتٍ كَثْرَجِ الزُّهْرَةِ
 تَرْقُبُ الْبَابَ بَعَيْنِ حَدِيرَةٍ
 لَوْنُهَا لَوْنُ الْحَيَاةِ الْمَكْرَةِ
 أَيُّ صُغْلُوكُ حَقِيرِ أَذْكَرَةِ
 عِطْرُهَا أَرْخَصُ مِنْ أَنْ أَذْكَرَةِ
 وَطِلَاءُ كَجِدَارِ الْقُبْرَةِ
 كَغُلَافِ الثَّيْنَةِ الْمُعْتَصِرَةِ
 أَعَيْنُ جَائِعَةٍ مُسْتَمِرَّةٍ
 وَسُكَارَى وَنَكَاتٍ قَلِيرَةٍ
 كِتْعَاجٍ بِاتِّظَارِ الْمَجْزَرَةِ
 أَفْسَدَتْهُنَّ عَجُوزٌ خَطِيرَةٌ
 كَوْبَاءُ كَبِيرِ نَيْنٍ
 مِثْلُ مَيْتٍ خَارِجٍ مِنْ كَفَنٍ
 تَرَكَّتْهَا عَجَلَاتُ الزَّمَنِ
 غَيْرُ أَطَارِ السَّمَاءِ الْحَرَنِ
 غَيْرُ هَذَا الْوَحْلِ هَذَا الْعَفَنِ
 غَيْرُ هَذَا التَّبَخِ يَسْتَهْلِكُنِي

تحرقُ الغرفةَ بي تحرقني
 وأراه الآن لا يعرفني
 هكذا لحمُ السَّبايا يُؤْكَلُ
 أنشم الذئبُ ونحنُ الحملُ
 تفعلُ الحبُّ ولا تتفعلُ
 نعمةٌ في دَمِكُم تُقتسلُ
 يحتويني مثلُ غيري منزلُ
 كلِّكم يومُ سقوطي بطلُ
 إنكُم أجبنُ من أن تعدلوا
 ينصرُ الباغِي ويَرْمِي الأَعزَّالُ
 تُجرِّمُ دَانِي الزَّنا لا يُسألُ
 تَنقُطُ الأُنثَى وَيُعْمَى الرجلُ

غيرُ أقدام الخطايا رجعتُ
 غيرُ ربِّ كنتُ لا أعرفه...
 يا لصوصَ اللحمِ، يا تجارَه
 منذُ أن كَانَ على الأرضِ الهوى
 نحنُ آلاتُ هوى مجهدةُ
 من أنا؟ إحدى خطاياكم أنا
 اشتهي الأَمرةَ والعَقلَ وأنْ
 ارحموني، سدِّدوا أحجارَكُم
 يا قُضَاتِي يا رُمَاتِي... إنكُم
 لَن تَخِفُونِي. ففي شِسرَعَتِكُم
 تُسألُ أنثى إذا تَزْنِي، وَكَم
 وسريرٌ واحدٌ صَمَمَها

الشعر والحرب

كانت الحرب منذ أقدم العصور وسيلة من وسائل تحقيق الأغراض، ولكم وجدت أمم من قبل وبادت وفنيت في حروب طاحنة، وما تزال حتى يومنا هذا توجد أمم تأخذ بالخطط القديمة، وتعتبر الحرب والسلاح ضمانة للسلام الاجتماعي، بل إن بعضها يرى أن الغزو والتسلح صورة لبقاء الحياة، ولئن كان هذا ممكنا تصوره يوم كانت الحدود الجغرافية تفصل بين الأمم والقبائل في المجتمعات البدائية، يوم كانت القبيلة تعتز بكيانها وجنسها، فما نظن أن هذا التصور ممكن قبوله في عالمنا المعاصر الذي تقدمت فيه سبل الاتصال، وأصبح من اليسر أن يتم التمازج العقلي والروحي بين الأمم، وأن يزول بينها التعصب للجنس واللون، وأن يشعر العالم أن هناك وحدة روحية تربط أممه المختلفة.

ومع ذلك فقد كان الناس منذ أقدم العصور يدركون أن الحرب والقتال شيء تنفر منه الروح الإنسانية، وأمر شائن يؤدي بالحياة الإنسانية، ويشوه من جمالها وحضارتها. أدرك القدماء هذا المعنى حتى في العصور التي سادت فيها العصبية للجنس والقبيلة، وكلنا يدرك ما جرته حرب داحس والغبراء أو حرب عيس وذبيان التي استمرت زهاء نصف قرن شهدها الجد والحفيد، وجعلت التاريخ يخلع على متصرفيها صفة الوحوش التي تستر وحشيتها في دثر الإنسانية، كلنا يدرك ما جرته هذه الحروب من ويلات، ومع ذلك فقد وجدت هذه الحروب من الشعراء القدماء من ينه الناس إلى ويلاتها، ومن ينكر الحرب ويمقتها مقتا شديداً، ألم يقل زهير بن أبي سلمى في معلقته:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلَّمْتُمْ وَذَقْتُمْ وَمَا هُوَ غَتَهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ
مَتَى تَبْعُثُوهَا تَبْعُثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضَرَّ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضَرَّمِ
فَتَعْرُكُكُمْ عَرَكَ الرُّحَى بِغَالِهَا وَتَلْقَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُنْجِجُ فَتُتِمَّ

فَتَشْجُ لَكُمْ غِلْمَانٌ أَنشَأَ كُلُّهُمْ كَأَخْرِ عَادٍ ثُمَّ تَرْضَعُ فَتَقْطِعُ
فَتُغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تُؤْمَلُ لِأَهْلِهَا قُرَى بِالْجِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمٍ
وليس ثمة شك في أن الاطماع الضائعة عن الجشع وعن المبالغة في الانانية
والآثرة هي التي جعلت النزاع ينشب بين البشر منذ تاريخهم . وعندما سبقت بعض
الأمم بعضها الآخر وتقدمت عليها في الثروة والعلم، أخذت للأسف تستغل ضعف
الضعيف وغلبت عليها عادة السيطرة والغدر وهي عادة قديمة في البشر، فإذا الأمم
المتحضرة تريد أن تبني حضارتها على استغلال غيرها، وأن تحقق عظمتها وسطوتها
بإذلال من هي أضعف منها في الأمم، ولجبران خليل جبران في هذا المعنى مقطوعة
رمزية غاية في روعة التصوير، عنوانها: الحرب والأسم الصغيرة» أبان فيها عن حقيقة
الجشع الذي يجعل الدول الكبيرة في نزاع دائم فيما بينها. ولأن كلا منها تريد أن
تكون أسبق من الأخرى في اصطلياد الأمم الصغيرة، يقول جبران:

«كان في أحد المروج نعجة وحمل يريخان، وكان فوقهما في الجو نسر يحوم ناظرا
إلى الحمل بعين جائعة يبغى فتراسه، وبينما هو يسم بالهبوط لاقتناص فريسته جاء نسر
آخر، وبدأ يرفرف فوق النعجة وصغيرها وفي أعماقه جشع زميله، فتلاقيا وتقاتلا
حتى ملأ صراخهما الوحشي أطراف الفضاء.

هرفعت النعجة نظرها إليها منذهلة، والتفتت إلى حملها وقالت: تأمل يا
ولدي ما أغرب قتال هذين الطائرين الكريمين؟ أو ليس من العار عليها أن يتقاتلا
وهذا الجو الواسع كاف لكليهما ليعيشا متسالمين؟

ولكن صل يا صغيري.. صل في قلبك 'إلى الله، لكي يرسل سلاما إلى
أخويك المجنحين.

فصل الحمل من أعماق قلبه.

ولقد صور اليونان القدماء أصابعهم من الإله أرس وهو إله الدمار والخراب
والحرب، فأبدعوا التصوير وجسدوا العذاب الذي يمكن أن يحمق بالإنسانية إذا ما
أشعل إله الحرب ناره، فقالوا على لسان ثيبة التي كان يصليها هذا الإله بناره، قالوا
أو قالت ثيبة وقد أهدق بها الخطر من كل جانب:

« واحسرتاه! إني لأحتمل آلاماً لا تحصى . لقد سرت العدو في الشعب كله ، وعجز العقل عن أن يخترع سلاحاً يذود به عن إنسان لقد جمدت ثمرات الأرض فهي لا تنمو، وهمدت الأمهات فهن لا ينهضن من مراقدهن ، قد ألحت عليهن آلام الوضع وجعل الموت يرسل ضحاياها متتابعة في سرعة النار التي لا ترد إلى آفة الجحيم ، وجعلت المدينة وقد فقدت أبناءها بغير حساب تهلك ، ويلح عليها الدمار في غير رحمة ولا رفق ، وهذه الجثث مجندلة على الأرض لا تجد من يبكيها وهي تنشر العدو في المدينة نشراً ، وهؤلاء الأزواج ، وهؤلاء الأمهات ذوات الشعر الناصع قد أحطن بالمعبد من كل وجه ، وأقمن على درجه باكيات شاكيات ، باعشات أنيئنا ، مائثات به الفضاء ، ضارعات إلى الآلهة في أن تضع حداً لهذا الشقاء . وهذا نشيد الدعاء يندفع ممزوجاً بالعويل . من أجل هذا كله نضرع إليك يا ابنة زوس في أن تمنحنا معونتك الباسمة في حدة وعنف . »

ولم يهاجم شاعر فكرة الحرب كما هاجمها «طاغور» شاعر الهند العظيم ، حتى غدا بحق شاعر الحب والسلام ، فقد كان يؤمن ببشاعة الحرب ، وكان من أشد الناس كراهية للعنف ، ويرى الأمم التي لا تستطيع أن تعيش إلا بحماية سلاحها أنما مريضة الروح ، لا تعيش إلا على مادة الجسد . وكما حلت حسرته ، وانهمرت دموعه يوم زار أوروبا عقب الحرب الكبرى ، ويوم رأى أرضها غارقة بدماء الملايين ، ويوم سمع صوت الجندي المجهول يئن أن اتخذوني رمزاً للغدر والتقتيل ، ولا اتخذوني رمزاً للتضحية والوفاء . وطاغور من المؤمنين كما يقول الأستاذ محمود المتجوري بأن المدينة التي تتخذ الحرب ظاهرة جوهرية لوجودها لا يمكن أن تكون مدينة فاضلة ، يقول طاغور:

«إن الوسيلة لفهر الأنانية وإزالة التعصب الجنسي ليست هي الحديد والنار، وإنما هي في انتشار الأفكار السليمة بين الشعوب وسعيها جميعاً لإدراك الحقيقة، فهذه الحقيقة المجردة، الحقيقة المطلقة يجب أن تكون غاية الغايات لكل شاعر ولكل مفكر ولكل مصلح اجتماعي، ولكل فيلسوف، ويجب أن تكون غاية الغايات للإنسان الكامل. ويوم يأتي الوقت الذي يعمل فيه كل لمعرفة الحقيقة، وإذا رآها لم يتردد في إعلانها، يومئذ يكون الإنسان قد وصل إلى الكمال حقاً، وفي هذا اليوم يتم السلام

على الأرض إن السلام لن يترتب على عمل صناعي مطلقا، كالاتفاقات الدولية وما إليها من معاهدات ومؤتمرات لتنزع السلاح، إنما الوسيلة الوحيدة لتحقيق السلام هي الوحدة الروحية. فهل تراني قد أحسست بأن هذه الوحدة قد بدأ ظهورها في العالم بعد الشعور بويلات الحرب وتدميرها، وهو الذي يقول:

رب إله البشر جميعا
تنزهت عن كل لون وجنس
يا مهيمنا على جميع الأمم، وإن اختلفت ألوانها
وَجَدُّ بين قلوبنا، وألهمنا تبادل المحبة.
وأبدها بروح الحق والعدل

ولقد خلقت الحربان العالميتان الأولى والثانية قيا غريبة، جعلت إنسان العصر الحديث يؤمن بوجود قوى أسمى من الإنسان نفسه، مع أنه هو الذي خلقها.

هذه هي القوى الاقتصادية. وآلة هذه القوى هي التي تتصارع كما يقول «سبنلر» من أجل تقسيم المصالح المادية فيما بينها. ولقد اتضح للشعراء في هذا العصر سفاهة هذه الحقيقة، لأن معناها أن الذي يتحكم في الإنسان هو النظم والآلات فحسب، والحياة كما كانت تعيشها الأجيال الماضية جميعا، كانت عبارة عن جهود وموت، من أجل ذلك نجد شاعرا كوليم بطلزيتس وهو من أشهر شعراء العصر الحديث يستنكر هذا التيار المادي المتحكم في البشرية ويمجن إلى القيم الروحية في الحياة وهي تتضمن نبوءة عودة المسيح يقول:

إن الصقر يدور ويدور في المدار المتسع أبدا
فلا يسمع صوت المتقار
تنحل الأشياء وتهبط فللمركز لم يعد قادرا على الصمود
لقد أطلقت الفوضى الشاملة على العالم
وانسابت الأمواج التي أطلقتها الدماء في كل مكان
يهوى حفل البراعة ليعوت غريقا
إن أفضل الناس يعوزهم الإيمان، بينما أسوأهم يعيشون بعنف العاطفة
يقينا إن رؤية ما قريبة منا

من اليقين أن (عودة المسيح) قريبة منا
(عودة المسيح) لم أكد أفوه بهذين اللفظين
وإذا صورة هائلة لروح العالم
يضطرب لها بصري - ففي مكان ما في رمال الصحراء
هيكل له جسم أسد ورأس إنسان
وفي عينيه نظرة قاسية، قسوة الشمس لا تعبير فيها ،
قد أخذ يحرك فحذيه ببطء
من حوالبه تتراقص الظلال التي تسقطها طيور الصحراء الغضبي
إن الظلام يهوي ثانية . ولكن الآن أعرف
أن عشرين قرناً من السبات الحجري
قد أقلقها كابوس صادر عن مهد الإله المهتز
أي حيوان كاسر هذا الذي حان حينه أخيراً
فتحرك متكاسلاً صوب بيت لحم بغية الميلاد

ملحق

قد كان لي يوماً ما شعر كثير، ولكتني كنت وما زلت مهملاً، أكتب القصيدة وأقرأها على صديق، ثم أطرحها جانباً، لا أعبأ بتسجيلها أو تدوينها في كتاب معتمداً على ذاكرتي.. وإذا الزمن يمضي.. وإذا الذاكرة تفتت، وإذا كثير مما نظمت وكتبت يهجرتني ويظير.

واليوم وأنا أفتش بين أوراقى، وأستحث ذاكرتى، التفتت بالقليل من هذا الشعر، ودفع إلي أصدقائي ببعض ما كان من قصائد قديمة، وآثرت من باب الوفاء لهذا الشعر ولنفسى أن أجمع ما تبقى لدى منه، وأن ألقه بهذا الكتاب . مع اعتذاري لنفسى وللقاريء وللشعر عما يكون في هذا من نقصير.

سأراك

حَدَّثَ الْقَلْبُ بِأَنِّي عَنْ قَرِيبٍ سَأْرَاكِ
أَصِحِّحُ قَبْلَ اللَّهِ دُعَائِي... وَدُعَاكِ؟
أَمْ هِيَ النُّشُوءُ بِالْقَلْبِ فِيهِذِي يَلْفَاكِ؟
صَارِحِيْنِي! أُنْجِسِينَ بِأَنِّي سَأْرَاكِ؟

. . .

أَنَا لَا أَدْرِي، وَلَكِنْ رُبَّمَا قَلْبُكَ يَدْرِي
بَيْنَ قَلْبَيْنَا عَلَى الْبُعْدِ حَدِيثُ الْوَجْدِ يَسْرِي
وَالَّذِي يَجْرِي عَلَى قَلْبِي، عَلَى قَلْبِكَ يَجْرِي
فَسَلِّهِ ثُمَّ لَا تَخْفِي عَلَيَّ، هَلْ أَرَاكِ؟

. . .

عِنْدَمَا اشْفَقَ لَيْلِي مِنْ بُكَائِي وَحَنِيْنِي
عِنْدَمَا رَقُّ الْحَالِي، وَرَأَى سَقَمَ جَفُونِي
زَارَنِي طَيْفُكَ فِي مَهْدِي كَالْأَمِّ الْخَنُونِ
وَسَرَّتْ فِي الْقَلْبِ بَشْرَى أَنْتِي سَوَفَ أَرَاكِ

. . .

سَوَفَ يُؤْوِنِي جَنَاحَاكِ، وَأَخْطِي بِرِضَاكِ
سَوَفَ أَشْكُو ظِلْمَ الْقَاتِلِ مِنْ تَبَعِ جَنَاحِكِ
كُلُّ هَذَا، عِنْدَمَا يَصْنُقُ وَحْيِي وَأَرَاكِ

أين ذاك اليوم مني؟ ليتني اليوم أطيرُ
ليتني الحلمُ إلى عثك في الليل يسيرُ
ليتني البسمة في ثغرك تعلو وتسيرُ
لأ... بل المتعة عندي أنني سوف أراك

رؤيتي وجهك أنهى من ضياءٍ لضرير
فيه إشعاع حنانٍ شع في القلب الكسير
قربيني!! بل دعيني أنتظر يوم مسيري
فمقاع الروح في تديد أنني سأراك

حدث القلب بأني عن قريب سأراك
أصحيح قبل الله دعائي ودعائك؟
أم هي النشوة بالقلب فيهنّي بلقائك؟
صارحيني! المحسن بأني سأراك؟

الجوع^(١)

أَلَقْتُ الْأَقْدَارُ فِي قَلْبِي عَلَى الْغَفْلَةِ حَبَّةَ
وَسِرِّعاً وَبَيَّتْ أَغْصَانَهَا فِي الْجَوْ وَثِيَّةَ
مَلَأْتُ كُلَّ فُضَاءٍ وَتَعَالَتْ مُشْرِئَةً
وَبَدَا كُلُّ تَبَاتٍ حَوْلَهَا يَذْهَبُ هَيَّئَةً

• • •

نَفِيجَ الْفَرْعِ وَشَيْكَاً وَتَدَلَّى بِالنَّهَارِ
فُطْفُتٌ لَمْ يَشْهَدْ اللَّيْلُ مَنِيلاً وَالنَّهَارِ
مِثْلَهَا لَمْ يَتَذَوَّقْ مَلَكٌ فِي أَيِّ دَارٍ
وَجَنَاهَا عَزُّ أَنْ يَتَبَيَّنَ وَالْأَرْضُ تَحَارَى

• • •

وَهَذَا مِنْ مَاءٍ قَلْبِي تَحْتَسِي دَوماً غِذَاهَا
إِنْ أَجْعُ يَوْماً وَتَبَلَّ النَّفْسُ مِنْ قَرِطٍ طَوَّاهَا
هَلْ تُرَانِي أَبْتِغِي الْعَيْشَ عَلَى حُلِيِّ جَنَاهَا؟
خَشِيتُ نَفْسِي وَهَابَتْ، كَيْفَ تَعْتَدُّ يَدَاهَا؟

١٩٤٣

(١) القصيدة مستوحاة من قصيدة نثرية لـجيمس كليفورد بعنوان نفس العنوان في ديوانه وهمس الجفون.

الغاية المقدسة

ما ثَمْتُ ذَا فِكْرٍ وَذَا وَجْدَانٍ
أَنِّي ذَعَبْتُ ضَجِيجَهُمْ يَغْشَانِي
وَخَافُ مِنْ فَرْعٍ عَلَى إِيْمَانِي
فِي عَزَلَتِي بَيْنَ الرُّبَا وَالْبَانِ
يَسْتَعْذِبُونَ الْعِيشَ فِي أَكْفَانِ
شَبَحَ مِنَ الْأَوْهَامِ وَالْبَهْتَانِ
وَيَظْلُ فِي جَدِّ مَدَى الْأَزْمَانِ
وَيَفِرُّ مِنْ أَسْرِ وَمِنْ قُصْبَانِ
لَحْنِ الطَّيْعَةِ أَصْدَقَ الْأَلْحَانِ
وَأَزْخَلَ مَعَ الْأَطْيَارِ فِي الْأَكْوَانِ
أَسَادَهَا، وَارْتَعَ مَعَ الْغَزْلَانِ
الْوَحْشُ وَالْإِنْسَانُ يَلْتَقِيَانِ
وَشَرِبْتُ مِنْ يَدِ فَجْرِهِ الرُّيَّانِ
وَهَدِيرُهُ السَّوْحِيُّ لِي سِيَانِ
أَشْجَانُهُ فِي غَضَبَةِ أَشْجَانِي
وَأَثُوبُ مِنْ خَوْفِي وَمِنْ أَحْزَانِي
فَيَرُدُّهَا قَبْأً مَتَى يَلْقَانِي
أَنَا أحتسِي مِنْ جُلُوهِ الْمَلَانِ
وَعُبَارِهَا الذَّهَبِيَّ أَصْلُ كِيَانِي

سَأْظَلُّ فِي نَيْهِ وَفِي هَلْيَانِ
أَنَا فِي ضَجِيجِ النَّاسِ صَوْتِ ضَائِعِ
أَخْشَى عَلَى أُنْفُسِي صَرَخَ حَدِيثِهِمْ
أَنَا لَا أَرَاهُمْ فِي الضَّجِيجِ وَإِنَّمَا
وَالنَّاسُ قَدْ أَسْرَتْهُمْ أَطْمَاعُهُمْ
صَلَوَاتُهُمْ رَغْبَاتُهُمْ، وَالْأَمَهُمْ
مِنْ مَاتَ مِنْهُمْ لَا يَمَلُّ مَوَاتَهُ
أَعْجَبْتُ بِالْإِنْسَانِ يَحْطُمُ قَيْدَهُ
وَيَسِيرُ فِي رَكْبِ الْوُجُودِ مَرْمَا
غَرَّدَ مَعَ الْعَصْفُورِ فِي أَوْكَارِهِ
وَأَهْبَطَ إِلَى الْأَدْعَالِ يَوْمًا فَاتْلَفَ
فَالْتَرَبُّ يَجْمَعُنَا وَفِي ذَرَاتِهِ
قَدْ سَرَتْ فِي غُلَسِ الدُّجَى وَنَجْوَاهِ
وَسَكَنْتُ لِلْبَحْرِ الْعَظِيمِ، سَكُونَهُ
طَابَتْ لَهُ أُنْفُسِي، وَطَابَ صَرَخُهُ
إِنْ جَشْتُهُ تَنْجَابُ سَحْبُ كَأَبْتِي
كَمْ كُنْتُ أَفْزَعُ أَنْ تَبْلُدَ شُعْلَتِي
لَا أحتسِي تَهْمَ الْكَؤُوسِ وَإِنَّمَا
وَصَدِيقَتِي الشَّمْسُ الَّتِي مِنْ نَارِهَا

أَبْدِيَّةٌ فِي حُسْنِهَا، وَشِعَاعُهَا
فَكَثَتْ قُمُودَ جَهَالَتِي فَعَشِيقَتُهَا
بَعْدَ انْتِصَافِ اللَّيْلِ يَطْرُقُ طَارِقٌ
فَأَقْسَمُ مَشْغُوفَ الْقَوَادِ مَتِيًّا
لَحِيَّتُهَا عِنْدَ الصَّبَاحِ وَفِي الْمَسَاءِ
أَنَا أُمْتِسَى هَذِي السَّمَاءَ وَعَشِيرَتِي
خَلَقَ مَعِيَ فَوْقَ الرِّيَّاحِ وَلَا تَكُنْ
أَنَا فِي ظِلَالِ حَدِيقَتِي مُتَسَلِّقٌ
لِي مِنْ وَرَاءِ أَرْقَاسِي غَافٌ أَرَى
لَيْتَ السَّلَاحِفَ تَنْتَشِي عَنْ بَطْنِهَا
الْجِلْدُ لَا يُعْطِي الثَّمَارَ وَإِنَّمَا
قِيَارَتِي عِنْدَ الْجَمْعِ وَإِنَّمَا
أَنَا إِذْ أَعْلَمُ لَا أَعْلَمُ حِكْمَتِي

فَوْقَ الثَّلَالِ أَصَابِعُ الرَّخْمِ
وَقُتِيتُ فِي شَعْرِ لَمَّا قَتَانِ
هُوَ فَجَرُهَا بِالْبَابِ قَدْ وَأَفَانِي
لَأَرَى جَدَائِلَ شَعْرِهَا وَتَرَانِي
وَمَعَ الضُّحَى تَلْهُومُ مَعَ الصَّبَاحِ
أَفْلَاكُهَا، وَفَضْلُهَا أَوْطَانِي
مُتَلَاصِقًا بِالْأَرْضِ كَالْجُرْدَانِ
قُنْنَ الْجِبَالِ وَأَيْكَةَ الْوُدَيَانِ
فِيهِ الْمَحَبَّةُ رَطْبَةُ الْأَفْئَانِ
وَنُكُونُ مِثْلَ الطُّبَى فِي الْجَرَيَانِ
تَمَرَاتُنَا نَحْنِي مِنَ الْأَعْصَانِ
نَغْمَاتُهَا تَسَابُّ لِلْفَنَانِ
بَلْ أَكْتَفِي بِمَحَبَّتِي وَخَتَانِي

لحن النبوة

يَلُكْ دِكْرِي عَلَى الْمَدَى تَجَلَّدَ
 وَسَلِ الْكُونُ أَنْ يُزَانَ ابْتِهَاجاً
 وَاشْدُ يَا طَيْرُ فِي الرِّيَاضِ غِنَاءَ
 رَجُلٍ عَلَّمَ الرُّجُولَةَ لِلخَلْقِ،
 وَهَبَ النَّفْسَ وَالتَّفَاسِسَ لِلْحَقِّ
 هِمَّةً تَصْرَعُ الْخُطُوبَ جَمِيعاً
 وَلَدَ الْخَيْرِ وَالْجَمَاهُ وَالْحَنَ
 أَيُّ لَحْنٍ عَزُّ كُلِّ كِيَانِي
 فَذَعِ النَّاسِي وَالْقَصِيدَ وَدَعْنِي
 جَنَّتْ وَالزَّرْعُ فِي الرِّيَاضِ جَدِيدُ
 رَاعِيكَ الْجَنْدُبُ فَانطَلَقَتْ تُرْوِي
 تَلْتَقِي بِالصُّخُورِ فِي كُلِّ وَادٍ
 وَعَلَى وَجْهِكَ ابْتِسَامَةٌ حَرِ
 (أَجْمَا الْمُرْدَهي إِذَا مَسَّكَ الشُّوكُ
 فَتَنَةُ الْعَيْشِ أَنْ تَذُوبَ مَعَ
 وَبُثَّ رُوحُهُ الْغَتِيَّةُ بِالنَّاسِ وَثُوبُ
 كُنْتَ تَصِفُو مَعَ الصَّبَاحِ إِذَا
 وَتَرَى الْخَيْرَ فِي الضَّعِيفِ يُرْجَى
 هَزْكَ اللَّحْنِ فِي الْوُجُودِ فَصَلِّتْ

فَاتِ يَا شِعْرُ بِأَرْقِيهِ الْمُتَضَعِدُ
 وَدَعِ الشَّدَوَ فِي الْقُلُوبِ يَرُدُّ
 عَبَسِيّاً، فَذَاكَ يَوْمُ مُحَمَّدٍ
 وَمَا زَالَ فِي الرُّجُولَةِ.. أَوْحَدُ
 فَأَعْلَى الْبِنَاءِ مِنْهُ وَشَيْدُ
 وَثَبْتُ وَفُطِنْتُ تَتَوَقَّدُ
 مِنْ لَحْنِ السَّاءِ فِي يَوْمِ أَحْمَدُ
 إِنْ تَسَمَّعْتُ، أَوْ إِذَا هُوَ عَرَّدُ
 ذَاكَ لَحْنُ الْخُلُودِ مَا زَالَ يُنْشَدُ
 وَتَوَلَّيْتُ وَالرَّبَا تَتَأَوَّدُ
 هَامَةً الْقَفْرِ بِالنُّعْمِ الْكَرْوَدُ
 جَلَمَدُ يَرْعَوِي وَآخِرُ يَجْحَدُ
 فِي سَبِيلِ الطَّرِيقِ يَشْقَى وَيَسْعَدُ
 فَلَا تَشْتَكِي وَلَا تَتَهَنَّدُ
 الْكَوْنِ، وَإِنْ خِلْتَ أَنَّهُ يَتَعَرَّدُ
 الزَّمَانِ بَلْ هُوَ أَبْعَدُ
 هَلْ وَتَصِفُو إِذَا الصَّبَاحُ تَلْبَدُ
 مِثْلَهَا الْخَيْرُ فِي الْقَوِي الْمُوَيَّدُ
 وَفِي الْكَوْنِ مَعْبَدُ أَيُّ مَعْبَدُ

كُنْتُ تُصَنِّفِي إِلَى الْقَضَاءِ مَعَ اللَّيْلِ وَيَقْرُ الْقَضَاءِ سَفَرُ مُخْلَدٍ
وَقَرَّنتُ الْخُلُودَ فِي أَطْيُنِ الْفَجْرِ وَفِي الشَّهْبِ وَالنُّجُومِ الْخَرَدُ
كُنْتُ تَهْفُو إِلَى الرِّمَالِ وَتَسْعَى نَحْوَ غَايِ مُخَدِّرِ الْوَجْهِ أَرِيدُ
وَسَطُورُ الرِّمَالِ فِي الْقَفْرِ تَحْكِي قِصَّةَ الْكَوْنِ فِي الْوُجُودِ الْوَاحِدُ
عَلَّمَتْكَ السُّجُودَ فِي رَوْعَةِ الصَّنَةِ وَمَيَّ لِلْكَوْنِ رَاكِعَاتُ وَسْجَدُ
أَنْتَ يَمْلِكُ مِنَ التُّرَابِ وَلَكِنْ شَعٌ مِنْ تَرَبِّكَ الْمُطَهَّرِ قَرَقَدُ
شَعٌ مِنْكَ الْغِيَاءُ فِي كُلِّ قَلْبٍ وَعَدَّتْ فَحْمَةُ الدُّجَى تَبْلَدُ
وَانْحَنَتْ أَصْبُنُ السَّاءِ عَلَى الْأَرْضِ فَنَامَتْ عَيْنُ الشَّقِيِّ الْمُسَهَّدُ
رَدَّدَ اللَّحْنَ خَاطِرِي وَتَغْنَى أَنَا لِلْحَنِّ عَاشِقُ أَتَعَبْدُ

١٩٥١

أَنَا مِلْ وَرِ عَة

اللولؤة الأسيرة

لن أشرب الخمر .
وقد عصفت الريح العاتية ببساتيني ..
وابتلعت العاصفة آخر طائر في حديقتي ..
لن أتكلم ..
وأوراق الخريف صرعى .
وقد هجرت الطيور بلادي .
وارتدت الأشجار ثيابها السوداء ..
ولكن ..
عندما تعود الشمس من رحلتها وراء البحار ،
ويطلق سراح اللؤلؤة الأسيرة ،
ويخرج الرعاة خفافاً إلى أحضان المروج ،
وتغمس القمر الهاتئة بين الوصيفات ،
سأشرب الخمر من شفتك الحمراء ،
وأغني قصائدي ..
وأبقى ثملاً لا أفيق ..

بُنَيَّ

بني لا تَمُتْني في الطريق معهم . . .
أمسك قدمك . . .
وأمنعها أن تطلَّ المر الذي فيه يسرون
إنهم يضعون شباكهم في طريق العصافير البرية
وهم أنفسهم ينامون كل ليلة في انتظار الموت .
وعبثاً يتوراون في الكمين خوفاً على حياتهم .
لقد صاحت المحكمة . . .
وأرسلت كلماتها في الطرقات .
وأرسلت كلماتها في الطرقات
ابتهلت إليهم قاتلة
تعالوا
أخلصكم من الخوف ،
أنترع من وجوهكم الألم ،
أزرع لكم أودية المحبة والصدق . .
فلم يسر إليها أحد . .
وما زالت ذراعها ممتدتين
وأصواتها تجري في الطرقات
بني لا تَمُتْ في الطريق معهم . . .
أمسك قدمك
وأمنعها أن تطلَّ المر الذي فيه يسرون .

العصفور

لقد كنت عصفورا من الأثير في فضاء اللانهاية
القريب من منازل الآلهة ...
وكان بي شوق موروث منذ أجيال ما قبل التاريخ ،
شوق يجري في نسيج ذراتي
منذ كنت سدينا هائما في الفضاء الأعلى .
وفي ذات يوم عندما كنت في إحدى سلاحتي
أجتاز الفضاء الرحيب
رأيتني أقرب من أرض غريبة ...
شممت منها رائحة الخمر المعتقة من أجران الشعير
وسمعت فيها أصوات الجداول الضاحكة بين الحقول ...
فدفعتني شهوة عارمة أن أهبط على هذه الأرض ...
وبعد شربة ماء من جداولها
نبئت أجنحتي ، وجرت الدماء في أورديتي .
وشعرت بسعادة دافئة تغمرني
فهممت من فرحتي أن أطير ...
ولكن هيهات هيهات .. فقد التصقت أجنحتي بالأرض
الأرض التي لن تطلق سراحني ...
حتى تسترد شعيرها جميعه من حوصلتي .

المزرعة

لقد تلوثت ينابيع الخمر وكانت صافية
وخلا وجه البحيرة من السحابه البيضاء
واستحال النور الأبيض ظلاماً . .
وعادت الخيول الوسيمة كالأمراء . . .
المتخطرة كأبطال المعارك . . إلى حظائرهم الآسنة في خمول .
وحديقة النخيل . . أتى عليها منجل الراعي .
فاستحالت أقزاماً .
والفتى الجميل . . الذى كان يستقي من النهر إناء
اختطفته عرائس المياه إلى أحضانها ،
والقصر الشاهق ذو الشرفات . . الذى كانت تطل منه بنات الهديل
قد أصبح ساحة يتدرب فيها جنود الملك
كل شيء في المزرعة قد تغير
حتى ذلك النسر الأبيض المحلق ذو العينين المشرقتين على الأرض
لم يعد يحلق بجناحيه على المزرعة . . .
فعلام البقاء يا حبيبتى !! علام البقاء . . .
إنني سأنتظرك مع شروق الشمس غداً
في زورقي الصغير
عند حافة النهر
فقد وجدت لك مكاناً آخر

الأصداف الفارغة

في القيلولة . .
وقد لاذ الرعاة بالغابة الأرجوازية ،
وانحنى رؤوس الأغنام على غدير واحد ،
وراقص الموج ضيوفه العذارى ،
وصمتت الببغاء الثرثرة ،
وجدت قلبي كالشمعة المتقدة يحترق من أجلها ،
ووجدت كل عضلة من عضلات جسدي
تريد أن تسير إليها . .
وقد كان لي صديق . . صديق ماهر
حدثني أن ياقوتتي على شاطئ غريب .
فتركت غابتي وأغنامي
وخرجت أبحث عن حبيبتي
فمنذ ولادتي وبني شغف إليها
أريد أن أطوق بها صدري
رفعت ضراعتي إلى الله
أن تظلل الرحمة طريقي
وهناك . . على الشاطئ الغريب
وبعد سفر طويل
دميت عيناى وطال وقوفي
فقط . . .
التقت قدمي العابرة
بضعة أصداف فبعثرتها . .

نانسي

الحقول الخضراء نائمة في الشمس
والماشية ترعى ..
رؤوسها لم ترتفع بعد .
وكنجمة من وراء السحب .
ظهرت حبيتي
وابتسمت .
حبيتي أندلسية .. واسمها نانسي
في خدها نبيذ ..
جوربها أخضر ..
وعلى رأسها قبعة صفراء
في يدها سلة بيضاء
تجمع فيها ثمار الفراولة
أجلستني تحت ظل أخضر
ومن عود قش في يدها
أرسلت نغما
عانقتني عندما عرفت أنني :
في طفولتي كنت أرعى الماعز في التلال
وعندما جاء الفجر ..
كنا بنينا لنا بيتا في الجبل
حبيتي أندلسية .. واسمها نانسي
في خدها نبيذ .. وبيتنا في الجبل

جيسيكَا

عندما اهتزت صفار الحمام على صدور أمهاتها،
وجلس القمر على ومادته البيضاء،
وأمسكت الأشرعة عن أنينها،
ودخلت العاصفة المغارة الغريبة،
وأطفأ لاعبو الورق مصباحهم،
واستسلمت المقاعد إلى السكينة،
جاءت إلى جيسيكَا في ثيابها البيضاء
فرعة هاربة من أبيها . .
في ارتعاشات الفرح قبلتها،
وعلى سلالم الفندق المؤدية إلى البحر
ضمنت رأسها إلى كتفي
وداعبت أصابعي وجنتيها.
من عينها جرى جدول حنان
لم يكن سوى سابحا فيه
فمها زمردة . . وشعرها أسود
وعلينا غلالة رقيقة من ضوء القمر
من رائحة ثيابها سكرت . .
ومن نعومة خديها جرت الحمرة في دمي.
وعندما أيقظت قطرات الندى عصافير الصباح
لم أكن قد غفوت
فقط كنت نملًا
أصغني إلى أغنية ساحرة
كانت تتصاعد من رأسي.

الآنفة المتمد

عندما جاء الهواء الرقيق عابراً فوق الريف ،
كان كل ما في المكان يدعو زائراً أن يجلس ليؤلف أغنية :
أشجار التفاح ، والكمثري والخور الهرمية ، والبلوط الكروي ،
وأشجار أخرى كالفضيلة . . .
ذات أعمدة ملساء كأعمدة القصور
الثريات ، والطنف ، ورخام النافورة
جميعها فضية كوجه القمر
ومن الحقول جاءت صيحات طائر السلوى
وصديقي دعوته
ليرى ألوان مزرعتي
غير أن الياقة البيضاء السميكة التي تلتف حول عنقه
كانت تمنع رأسه أن يتحرك حراً
الاشمزاز متربص حول فمه
والازدراء في عينيه
لم أياأس . .
بل في حماسة وأمل ، ، طفت به حديقة البرتقال ، وخاتل العنب
ووقفت به عند الظلل ، وخلايا النحل
وصديقي
ظل مشدوداً كالأسلاك
شمسه غائبة أبدا . . .
يفتته العوسك والحسك ،

ويستهويه الكركم ، وبهار الهند . . .
منذ آلاف السنين
وثيابه تأبى أن تحمل في طياتها عطر هذه الحقول .
عرفت ذلك عند منتصف الليل
عندما تسلل من حديقتي
وسار إلى طرف الحقل
حيث انعقدت سحابة من الدخان القاتم
وفي نهم بالغ
جلس صديقي
يشم الرائحة الفظة التي تزحف على الأرض سوداء كثيفة
من احتراق الروث والبعر
وقد دار البكاشين حول رأسه
صائحا صياحه الكثيب

صمت

استمري
استمري في صمتك
لا تفوهي بكلمة . . هذا حسن
دعيني أتملى النظر إليك
شد ما وددت أن أخرج عن كل ما أملك
في سبيل أن أظل واقفا هكذا أطول مدة ممكنة وأنا أنظر إليك
لا تقولي شيئاً
لا تخيبي
لست بحاجة الى شيء
فأنا أعلم أنك لا تستطيعين أن تكوني لي زوجة
حسبي أنني أحبك
يا لقمعة هذا الرعد !!
أمن المحتمل أن تظل واقفة هكذا أمام وخز العاصفة
كانت نظراتي مفتونة ، ووجهي شاحباً
وكنا معاً أمام عتبة الدار
قصفت الرعد قصفاً مروعاً
وانشقت السماء شطرين
وابتلعت الدار صاحبتى
كدت أُميد ، ولكنني تماسكت
ورحت في عزلة باردة
بضمي ليل رهيب . . . مضطرم القسوة
يا لربات العذاب ! أي صمت يتغشاني
أي صمت يتغشاني . .

— رسالة الى صديق —

كنا نحرك الملاعب الصغيرة في أكواب الشاي عندما جاء خطابك ..
ومن الغلاف ، وقبل أن أفصح الرسالة ، عرفت أنك في الاسكندرية .
وفجأة ، عاد الماضي إلى مخيلتي :
الناس يمرون أمامي ومعهم الحب والسعادة بجانبني
تعايشني وتقيم معي كتف إلى كتف ...
كنت أحيأ دون مبالاة
دون محاولة لفهم نفسي
دون أن أهتم ماذا أنتظر .. وماذا أتوقع
وكان الزمن يمضي ...
واليوم . هل يعود ما فات؟ أم هل تأباه علينا الحياة
كلا ...
لن أصبح شيخا .. لن تنحني قامتي
لن أدير ظهري للحياة ، لن أعيشها مرغما
لن أكف عن مطار حتى للحب ..
سأظل أتمسك بحماقاتي ،
وسألقي بها في كل مكان ..
سأنتزع من أمامي هذا الأفق المربد ..
وسأهجر هذا المنبسط الشاسع من الوحشة والخوان ..
وسيمضي الزمن .. سيمضي كما كان .. دون مبالاة ،
والسعادة بجانبني ، تعايشني ، وتقيم معي كتفا إلى كتف
لم أنتظر حتى احتسي الشاي ، ولكنني نهضت وارتديت ملابسني بسرعة
ثم انطلقت إلى الحديقة ، وقد تسلل الدفء إلى قلبي ..
وعلى شفتي يتراقص نغم جميل ...

أوضي.. ولكن تحول...!!

ذات مساء ..

وفي حفل صاحب .

التقيت بها ..

كانت الخمر المعتقة ثقلت مع ثدييها من ثوبها

المشقوق من أمام ..

وكنت اترنح من السكر!!

واعدتني أن نلتقي في الحديقة بعد أن أفيق ..

وهناك .. ونحت خيلة ملتفة

أسرعت إليها .. وفي لهفة متأججة

ألصقت في عنف شفتيها إلى شفتي .. حتى كدنا نسقط ..

كانت تلبس ثوباً فضفاضاً، تحس من دونه عارية ..

إستسلمت لي ولم أكن قد أفقت!!

محتفظة بي بين ذراعيها حتى أسفر الصبح ..

وبعد أيام ..

كانت حبيتي تنكب علي شفتي ..

تجاهدني بالمخالب والأسنان .. كأنها السنور الأعظم

سلخت فمي من فمها..

ثم استمعت!!

وكان هاتفاً يقول لي..

إمض.. ولكن تحول..!!

الصدق

الصدق.. الصدق.. الصدق

حفنة واحدة من الصدق!!

هذا كل ما أطمع فيه..

إن الصدق ليبدو لي كغزال شرود..

يلف مني ويدور، يسبقني، ثم يقف ليخفي تارة،

ثم يظهر، ثم يفلت مني في مسارب وطرقات..

فأحوطه من هنا، وأقطع عليه الطريق من هناك

وأنا مبهور الأنفاس من الجري..

فإن أمسكت به تحققت السعادة..

وإلا فقد عشنا في الجري وراءه زمناً رغداً!!

على أنني إن فشلت

فلسوف أغفو حتى لا يبدو لناظري

سوى نور الصدق الزاهي

وحتى لا تنفرج عيني إلا على وجوده العذب

الجفاف

المطر لم يسقط !

والأشياء جميعها تجف . .

والقمح يذوي على عيدانه . .

والجميع في حالة مروعة من القلق

فالطر لم يسقط .

حتى الطيور والضفادع ستقامي زمناً عصيباً!!

وها أنذا أنجلس كل يوم إلى جوار شجرة زاوية

ألمس أوراقها اهشة السوداء ، ثم أنخرط في البكاء .

...

إن الأمطار على بعد مئات من الأميال

أمطار غزيرة منهمة

غير أنها بعيدة . .

وقد لا تصل إلى هنا

نعم ، قد تنهمر جميعها قبل أن تصل إلينا

...

أدرك الجميع معنى السغب..!!
« وهرولوا إلى القباب »
« أعلنوا الحداد »..!!
« حزننا على السنايل الصفراء كالذهب »
لكنهم في قلق واقفون!!
في انتظار هجرة الطيور.. واقفون..!!
حيث تتواكب الآلاف من العصافير
تسوق السحب أمامها فوق الأرض
تحملها في رفق.. حتى لا تنقلب على جنوبها
ثم ترفرف العصافير بأجنحتها
فتدفع الريح أكثر فأكثر.. صوب الأرض
ثم يواصل الموكب الكبير زحفه
مزججاً وهادراً نحو الحقول المجعدة
...

عند ذلك
سوف تتألّف الزهور في ظلال الليل
وتتطلّع البلبال صادحة فوق حقول الشعير
وتترامى إلى سمعك
بذور ناضجة في أحشائها

من وراء الضباب

هَمَات

إِنْ أَحْلَمْنَا هِيَ الْحَقِيقَةُ الْمَخْتْفِيَّةُ وَرَاءَ
ظَاهِرِنَا الْمَزِيفِ .

* * *

كَثِيرًا مَا نَنْظِفُ حَدِيقَتَنَا بِالْقَاءِ فَضْلَاتِهَا
عَلَى حَدِيقَةِ جَارِنَا .

* * *

إِذَا لَمْ تَكُنِ الْوَرِيقَاتِ الْخَضِرَاءُ الْمَكُونَةُ
لِذَاتِي تَزْدَادُ فِي غَدِي عَنْهَا فِي أَمْسِي فَقَدْ جَفَّتْ
جُذُورِي، وَذَلَّتْ وَرِيقَاتِي الْخَضِرَاءُ .

* * *

كَثِيرًا مَا نَصَلِّي وَنُحْنُ لَا نَشْعُرُ أَنَّنَا نَصَلِّي،
وَتِلْكَ أَعَمَّقَ صَلَوَاتُنَا .

* * *

لَوْ لَا الْأُذُنُ مَا نَطَقَ الْإِنْسَانُ بِالشَّعْرِ . عَلَى أَنْ كَثِيرًا
مِنْ أَشْعَارِنَا لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَنْفِذَ إِلَى كَثِيرٍ مِنَ الْأَذَانِ .

عَبَثًا حَاوَلَ قَيْثَارِي أَنْ تَبْعَثَ النِّغَمَ الَّذِي يُنْطَلِقُ مِنْ
قَيْثَارَةِ أَخِي.

* * *

الْحَرِّيَّةُ قَيْدٌ جَمِيلٌ يَحْلِي بِهِ الْإِنْسَانُ قَدْ مَيَّهَ
عِنْدَ مَا يَرَاهُ مَثَلًا لَنَا فِي قَدَمِي جَارِهِ.

* * *

الطُّفَيَانِ حَرِّيَّةٌ عَمِيَّةٌ.

* * *

وَلَدَتْنَا أُمّهَاتُنَا عِنْدَ أَسْفَلِ جَبَلٍ مُقَدَّسٍ، وَرَبِطَتْ
كُلًّا مِنَّا إِلَى أَخِيهِ بِجَبَلٍ مَتِينٍ وَتَرَكْنَا نَصَبًا فِي
الْجَبَلِ، وَهِيَ مَطْمَئِنَّةٌ إِلَى الْغَافِنَا جَمِيعًا حَوْلَ جَبَلٍ
وَاحِدٍ فَمَا أَعْجَبَ مَا حَدَّثَ بَعْدَ هَذَا !! لَمْ يَصِلْ
أَحَدٌ إِلَى قِمَّةِ الْجَبَلِ الْمُقَدَّسِ غَيْرَ رَفِيقٍ وَاحِدٍ
كَأَنَّهُ قَدْ فَطِنَ إِلَى قَطْعِ الْجَبَلِ الْمَتِينِ.

* * *

يَعِشُّ النَّاسُ عِبَادَ يَتَهَمُ وَيَحْسِبُونَهَا دِينًا،
وَيَمَقْتُونَ حَرِّيَّتَهُمْ وَيَحْسِبُونَهَا كُفْرًا.

* * *

شَجَرَةُ الْمَعْرِفَةِ جُذُورُهَا فِي الطِّينِ
وَفُرُوعُهَا فِي السَّمَاءِ.

اجمل ما في الطريق انك لا تعرف المكات
الذي سينتهي اليه مسيرك .

* * *

معرفتك بالهانة لا تحببك الخوف منها .

* * *

الخطأ مفتاح قاعة الصواب .

* * *

أوراق الشجر تموت في الخريف وتولد في الربيع، أما
الشجرة فباقية، ومن يدرى لعل أوراق الخريف
المتساقطة هي التي أنبتت أوراق الربيع الخضراء . ؟

* * *

عندما يحب الإنسان أن ينفس عن آثامه يروح
يجمع آثام الناس ليؤلف منها أغنية ينشدها .

* * *

اجمل تعزية تقدمها للسارق والسفاح أن تحذرها عن طريقك
في سفك الدماء، وأن تهمس إليهما بمخامرتك في السرقة .

عندما يصبحو البحر الرافد فوق صبغة الماء وينطلق كما تنطلق
زوارق الجنة تستيقظ صبغة الماء وترقص أمواجها.

* * *

مررت على النيل في الصباح فوجدته يرتدي ثوباً حريزياً،
وعندما مررت عليه بعد الظهر وجدته في ثوب رمادي
مموّج. وعند المساء ذهبت إليه فوجدته متشحاً بفلاّلة
رقيقة سوداء. ثم نظرت بعدها إلى ثوبي فوجدته
حبيس الهيكل الزايل.

* * *

آه .. !! إنني سأسير في نفس الطريق الذي سرت
فيه بالأمس وأخشى أن يصيبني الملل.

* * *

لو أدرك الملك السادر في طغيانه أنه في الحقيقة
عبد لعبيده، لطأ طأ حياء.

* * *

الملك السائد بجسده رعية، والرعية السائدة
بروحها ملك.

* * *

الحرّ رجل واحد فقط ذلك الذي يستطيع
أن يغيّر حياته متى رفضها.

* * *

يصنع الطفل على وجهه فيضحك.

العَبْرِيَّةُ أَنْ تُوَهَّبَ التَّغَلَّبُ عَلَى الْخَوْفِ ،
وَأَنْ تَمُنَّحَ الصَّبْرُ عَلَى الْمَكَارِهِ .

* * *

الْمُنْعَصِبُ لِرَأْيِهِ قَاتِلٌ وَسَجَّانٌ : يَقْتُلُ
الْمَوَاهِبَ الْبَرِيَّةَ وَيَحْبِسُ مَلَكَاتِ
النَّاسِ فِي أَقْفَاصِ عُرُورِهِ . وَالْحَكِيمُ
الْمُؤْتَمِنُ وَالْمُتَّقِنُ وَالْمُتَمَرِّضُ وَالْمُتَمَرِّضُ
الْمُتَمَرِّضُ .

* * *

الشَّاعِرُ يَرَى فِي يَقْظَتِهِ مَا يَرَاهُ سَائِرُ
النَّاسِ فِي أَحْلَامِهِمْ .

* * *

الزَّوَّاجُ دُخُولُ الْمَرْأَةِ فِي الْأَسْوَاقِ ، أَمَّا الْحَبُّ
فَبَقَاءُ مَعَهَا خَارِجَ أَسْوَارِ الْمَدِينَةِ .

* * *

الْحُبُّ هُوَ اللَّحْنُ الَّذِي لَا يَتِمُّ أَبَدًا ، سَتَضَعُ لِحْنُكَ
بِيَدِكَ ، وَتُظَنُّ أَنَّهُ قَدْ تَمَّ ، ثُمَّ يُطْلَعُ عَلَيْكَ نَهَارٌ قَرِيبٌ
فِي كَشْفِ لَكَ عَنْ نَقْصِ لِحْنِكَ الَّذِي أَنْشَدْتَهُ ،
وَعِنْدَئِذٍ تَجِدُ نَفْسَكَ بِأَحْنَاءٍ عَنْ لِحْنٍ جَدِيدٍ .
وَسَتَجِدُهُ نَاقِصًا عِنْدَ مَطْلَعِ النَّهَارِ الْقَرِيبِ . وَسَتُظَلُّ
تَشْتَاقُ وَتَشْتَاقُ . وَهَذَا الشُّوقُ الْأَزَلِيُّ هُوَ اللَّحْنُ
الَّذِي لَا يَتِمُّ أَبَدًا . . . هُوَ الْحُبُّ .

كل امرأة سمكة لا مثيل لها بين الأسماك في بحر
 لا نهائي. كم من الزمن حملتني موجات هذا البحر،
 وكم فتحت عيني في مياهه على صدقات وجواهر
 لا عُدَّ لها.

* * *

بين يديّ لآلئ كثيرة، كل لؤلؤة منها تخفي وراء سجن
 صد في. ما أقصر صدقي.. انها تحجب عني لآلئي،
 فكم عالجتها ابوابها الحديدية فاستعصت عني،
 ترى متى أستطيع أن أرى وجه لآلئي!!

* * *

لا يستطيع أن يرى براءتك وشفافيتك إلا الأبرياء
 الشفافون، أما صدوك وأخطاؤك فلا يكتشفها
 إلا الأثمة المخطئون.

* * *

الأمراء هم الأبرار الشفافون

* * *

اذ كنت تقوى أن تقيم من إحساسات ذاتك
 الصادقة قاوراً لنفسك فذلك هو العمل العظيم.

* * *

الحرف في هذه الحياة طائر بهبط حينما يشاء، وله
 في كل شجرة غصن.

قَلَّ مَا يَكُونُ بَيْنَ الْقَطِيعِ مَنْ يَدْرِكُ حِكْمَةَ الرَّاعِي.

* * *

نُفَعْتُونَ أَنْفُسَكُمْ أحرارًا وَأَنْتُمْ فِي ذَلِّ الْجَسَدِ مَحْصُورُونَ؟

* * *

فِي طَرِيقِي، وَأَنَا سَاحِبٌ فِي أَعْمَاقِ الْبَحْرِ، كُنْتُ أَجِدُ بَيْنَ
كُلِّ مِائَةِ الْفَصَدِ فَمَجْوَهَةً وَاحِدَةً نَوَاحِيًا كُنْتُ لَا أَجِدُ شَيْئًا!!

* * *

لَا تَسْتَطِيعُ بَصِيرَةُ الْمَغْرُورِ أَنْ تَرَى الشَّمْسَ وَسُكَّ
وَالْأَقْتِمَارَ، لِأَنَّهَا دَائِمًا تَسْتَكْفِي بِالْزَيْلِ الْمُرْعَسِ
الْمُتَمَرِّضِ مِنَ الضُّوئِ أَهْأَنْكَ الْمَظْلَمَةَ.

* * *

إِنَّ كُلَّ مَا نَقَابِلُهُ فِي تَجْوَالِنَا وَسَيَاحَاتِنَا
مَاهُوَ إِلَّا بُدُورٌ فِي أَعْمَاقِ نَفُوسِنَا،
ثُمَّ يَمْضِي عَلَيْهَا الزَّمَنُ. فَمِمَّا مَن تَسْتَبِثُ
عِنْدَهُ شَمْرًا، وَمِمَّا مَن تَبْقَى عِنْدَهُ دَفِينَةً
لَا تَرَى الضُّوْءَ.

* * *

أَنَا يَا إِلَهِي نَوَاةَ جَوْفَاء!! أَتَوَسَّلُ إِلَيْكَ
يَا إِلَهِي لِأَلَّا يَنْكَسِرَ جِدَارِي وَأَنَا فَارِغَةٌ...!!
أَمْهَلْنِي حَتَّى تَأْتِيَنِي ذَاتُ مَنْ ذَوَاتُكَ
الْعُلُوبِيَّةَ فَتَمْلَأَ فِرَاعِي وَظِلْمَكُنِي،
ثُمَّ تَحْطِمْ بِيَدَيْهَا جِدَارِي، وَتَتَعَالَى
دُوحَةً مَبَارَكَةً الظِّلِّ.

أَنَا اللَّصَّ الصَّالِحَ، وَالْأَنَاثِي الْمَقْدُوسَ. أَنْفَقْتُ عُمْرِي
فِي جَمْعِ الْقِيمِ الْجَمِيلِ مِنَ الْأَشْيَاءِ، وَمَازَلْتُ مَهْمَا جَانِعًا.

* * *

مَا أَشْبَهَ الرَّجُلَ النَّاضِجَ بِالطِّفْلِ، فَكَادَهُمَا
يُضْحِكُكَ لِلْمَوْتِ، وَلَا يَأْبَهُ بِالْمَخَاطِرِ.

* * *

يَا أَهْلَ وَطَنِي وَابْنَانِي وَخَوَاتِي... سَتَأْتِيكُمْ
قَصْبَتِي فِي أَنْعَامِ شَوْهَاءَ، فَمَا زِلْتُ قِشَارِي
ضَائِعَةً... وَمَازَلْتُ مَتَجَوِّلاً أَبْحَثُ عَنْهَا فِي كُلِّ طَرِيقٍ.

* * *

لَطَمًا بِكَيْتٍ لَاخْرَجَ مِنْ بَيْتِي، وَهَذَا الْيَوْمَ أَبْكِي
لَأَعُودَ إِلَيْهِ !! لَكُنْهَا الْجُرْعَةُ الْمُرَّةُ الْكَتْبِ
أَوْصَانِي بِهَا الطَّبِيبُ السَّاهِرُ فِي أَعْمَاسَاتٍ،
لَعَلَّهَا أَنْ تَشْفِينِي مِنْ دَاءٍ قَدِيمٍ يَجْتُمُّ عَلَى قَلْبِي.

* * *

سَأَدَاوِي بِهَا نَفْسِي الْمَرِيضَةَ، وَسَأَضَعُ رُوحِي
عَلَى النَّارِ الْمَوْقُودَةِ... وَسَأَنْتَظِرُ... سَأَنْتَظِرُ
حَتَّى أَبْرَأَ مِنْ شَهْوَاتِي.

* * *

وَبَكَنْتَنِي مَازَلْتُ الْعَبْدَ الْجَائِعَ. تَفْتَرَسُنِي
عَرَبْدَةٌ مَخِيفَةٌ، وَتُلَاحِقُنِي أَشْبَاحُ سُودَاءَ
وَرَغَبَاتٍ لَأَنْهَاءِيَّةٍ.

يَا إِلَهِي لَقَدْ عُدْتُ إِلَى زَوَايَا السَّلَامَةِ مِنْ
جَدِيدٍ .. آه .. !! كَمْ أَفْرَعُ مِنْ هَذِهِ الزَّوَايَا
الَّتِي يَفْلِقُهَا الرِّبَاءُ ، وَتَغْلِقُهَا الْعِبُودِيَّةُ .

* * *

أَنَا الْقَلِقُ ، الْمُنْهَكُ ، الْمَلُولُ !! أُرِيدُ أَنْ أَتَقَلَّ ..
أَنْ أَتَرَكَ الْمَكَانَ .. أَنْ أَخْاطِرَ .. أَنْ أَعِشُقَ ..
كُلَّ شَيْءٍ أَعِشُقُ . ، أَنْ أَتَحَوَّلَ إِلَى ضَرْبٍ
لَمْ يَتَزَجْ بِالْمَوْجُودَاتِ .. وَأَتَسَلَّلَ إِلَى تَنَازُلِ الْكَائِنَاتِ

* * *

لَيْسَ الطَّعَامُ وَالشَّرَابُ غِذَائِي ، وَإِنَّمَا غِذَائِي
حَبَّاتُ تَذْرِعٍ فِي أَعْمَاقِ الْقُلُوبِ ثُمَّ تَصْبِحُ
شَجَرًا لَهُ ثَمَرٌ ، وَهَذَا الثَّمَرُ هُوَ أَعْنَابِي ..
أَعْنَابِي الَّتِي أَعِيشُ عَلَى رَحِيقِهَا .

* * *

لَكُمْ تَمَنِّيْتُ أَنْ أَجْعَلَ بَيْتِي مَعْرَضًا تَعْرِضُ
فِيهِ الْجَوَاهِرُ مِنْ كُلِّ أَرْضٍ .. وَلَكِنْ
مَا أَتَعَسَّنِي ؟ فَمَا زِلْتُ كَالْغَوَاصِّ الْعَازِئِ الْحُظِّ .

* * *

أَنَا الْجَوْهَرِيُّ الْمَفْلَسُ .. مَنَاجِي خَاوِيَةٍ .. غَيْرِ
أَنْي سَأُظِلُّ وَأَقْفَأُ عِنْدَ أَعْتَابِ هَذَا الْبَابِ ..
فَقَدْ أَعَثَرْتُ يَوْمًا فِي تَرَابَةِ عَلَيٍّ مَا يَبْضِي صَدْرِي
مِنَ الدَّرِّ وَالْيَوَاقِيتِ .. وَلَنْ يَطُولَ احْتِمَالِي .
فَأَنْتِي سَأَسْعَى جَاهِدًا ، وَرَبِّمَا اسْتَطَعْتُ
أَنْ أَمْلَأَ جَعْبَتِي فِي يَوْمٍ قَرِيبٍ .

سَأَسْأَلُكَ الطَّرِيقَ الَّذِي يَجْعَلُنِي غَنِيًّا .. سَأَكُونُ
فِي غِنَى قَارُونَ .. لِأَنَّنِي عَقَدْتُ الْعِزَّمَ
عَلَى السَّيْرِ إِلَى كُنُوزِ الْمَحَبَّةِ الَّتِي لَا نَهَايَةَ
لِحَسَنِهَا .

وَلَوْ أَنَّ مِثَالَ السَّائِلِينَ مِنْ أَمْثَالِي رَغِبُوا فِي
غِنَى قَارُونَ . وَجَاءُوا مَعِيَ فِي نَفْسِ الطَّرِيقِ .
لَعَادُوا وَهُمْ يَرِدُّونَ لِي الدَّعَاءَ لِأَنَّ
قُلُوبَهُمِ الْمُحْتَرِفَةَ سَوْفَ تَتَفَجَّرُ مِنْهَا
الْجَدَاوِلُ .. الْجَدَاوِلُ الْمَتَدَفِّقَةُ بِالْخَيْرِ .
ذَلِكَ لَوْ أَنَّهُمْ سَارُوا مَعِيَ فِي نَفْسِ الطَّرِيقِ .
وَلَكِنِ تَشْرُ الشَّجَرَةَ لَا يَدَّ أَنْ نَذْهَبَ وَنَبْذُرَ ..
فَلَمْ يَعُدْ مِنَ الْحِكْمَةِ أَنْ يَظِلَّ غُبَارُ أَجْسَادِنَا
حِجَابًا لِلْأَرْضِ وَاحِدًا يَحْجُبُ عَنْ بَصِيرَتِنَا السَّبَبَ
الَّذِي مِنْ أَجْلِهِ جِئْنَا .. وَمِنْ أَجْلِهِ نَعُودُ
وَالسَّبَبُ فِي اعْتِقَادِي هُوَ أَنَّ
نَبْذُرَ الْحَبِّ .. نَعْمَ الْحَبِّ .

الفهرست

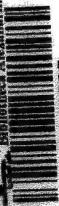
٣	١ - الاهداء
٥	٢ - مقدمة
٩	٣ - مدخل
٢١	القسم الأول: أعلام معاصرون
٢٣	١ - دلائل القدرة الشعرية عند شوقي
٤١	٢ - طه حسين: ثورة من المنهج وأخرى في الكلمة
٥٩	٣ - طاغور والشعر الغنائي
٦٦	٤ - لورد بايرون والمنهج النفسي
٦٩	٥ - عودة رييكاوست الى النقد
٧٢	٦ - التاريخ والمذهب الانساني
٧٥	٧ - نشأة المسرح عند اليونان
٧٩	٨ - وليم بليك
٨٢	٩ - أوجست سترنبرغ
٨٥	١٠ - وليم فوكنر
٨٨	١١ - إزرا باوند
٩١	١٢ - فرانسواز ساجان
٩٤	١٣ - ماذا صنع دارون
١٠١	١٤ - البساطة وفن الشعر
١٠٧	١٥ - حوار عن الحركة الأدبية والنقدية المعاصرة
١١٧	القسم الثاني: أزمة اللغة العربية ومنهج من الأدب والنقد
١١٩	١ - أزمة اللغة العربية
١٣٥	٢ - منهج من دراسة الأدب والنقد

١٤٩	القسم الثالث : أقوال من الشعر والشعراء
١٥١	١ - الشعر والحياة
١٥٨	٢ - الشعر والطبيعة
١٦٤	٣ - الشعر والفلسفة
١٧٢	٤ - الشعر والحب
١٧٩	٥ - الشعر والمرأة
١٨٥	٦ - الشعر والموسيقى
١٩٠	٧ - الليل والشعر
١٩٦	٨ - الشعر والألفة
٢٠٢	٩ - الشعر والحرب

ملحق

٢١٧	أنامل ورعة
٢١٩	١ - اللؤلؤة الأسيرة
٢٢٠	٢ - بنى
٢٢١	٣ - العصفور
٢٢٢	٤ - المزرعة
٢٢٣	٥ - الأصداف الفارغة
٢٢٤	٦ - نانسي
٢٢٥	٧ - جيسكا
٢٢٦	٨ - الأنف المتمرد
٢٢٨	٩ - صمت
٢٢٩	١٠ - رسالة الى صديق
٢٣٠	١١ - إمضي ولكن تحول
٢٣٢	١٢ - الصديق
٢٣٣	١٣ - الجفاف
٢٣٧	همسات

Biblioteca Alexandrina



0447502